ESTUDIOS DE TELEVISIÓN

Gustavo Bueno

Televisión: Apariencia y Verdad

gedisa
editorial

ESTUDIOS DE TELEVISIÓN

Gustavo Bueno
Televisión: Apariencia y Verdad

Como lo fueron todas las experiencias anteriores con la luz y las sombras –antorchas, espejos, cámaras oscuras, cámaras fotográficas o cinematográficas–, también la televisión, la más sorprendente invención tecnológica de todos los siglos, es una fuente espontánea de determinaciones originales de las Ideas de Apariencia y Verdad.

Esta obra es un primer ensayo de análisis general de las Ideas de Apariencia y Verdad tal como ellas se «abren camino» en la pantalla de televisión. Todo aquel que tiene un trato «no infantil» con la televisión, ya sea como espectador, actor, productor o programador político, y cree poder distinguir críticamente apariencias y verdades en la pantalla, tendrá también su «filosofía de la televisión», implicada e inmersa en su propia experiencia, aunque a menudo poco organizada y mal representada. Gustavo Bueno toma muy en serio esta experiencia de la filosofía mundana, ya que las ideas filosóficas siempre proceden de las experiencias prácticas, políticas o técnicas.

Esto no excluye observaciones irónicas en relación con la presencia de ciertos políticos en la televisión, que creen saber (actuando en consecuencia) que su existencia como tales depende de su presencia en la telepantalla, actitud que se puede relacionar con la doctrina de Berkeley del «*esse est percipi*» (ser es ser percibido).

Gustavo Bueno es catedrático emérito de Filosofía de la Universidad de Oviedo, director de la revista *El Basilisco* y autor de numerosas obras, entre ellas *Ensayos materialistas, Teoría del cierre categorial, El animal divino, El mito de la cultura, España frente a Europa* y *El sentido de la vida*.

ISBN 84-7432-783-0
Cod. 501007
9 788474 327830
gedisa editorial

ESTUDIOS DE TELEVISIÓN

Colección dirigida por Lorenzo Vilches

Después de medio siglo de debate, polémica y controversia en torno a las consecuencias sociales, políticas, económicas y culturales de la televisión, los lectores van a disponer por fin de una biblioteca plural de televisión en lengua castellana. La televisión se transforma y se prepara para compartir un siglo de promesas en el campo de la comunicación y la cultura a través de nuevas y sofisticadas tecnologías. La colección **Estudios de Televisión** ofrece un espacio de debate y reflexión sobre este mundo a los investigadores sociales, profesionales del medio y a todos aquellos que de una forma u otra participamos en la inmensa red que es la comunicación actual.

Otros títulos de la colección

ENRIQUE BUSTAMANTE
LA TELEVISIÓN ECONÓMICA
Financiación, estrategias y mercados

J. MARTÍN-BARBERO Y GERMÁN REY
LOS EJERCICIOS DEL VER
Hegemonía audiovisual y ficción televisiva

MILLY BUONANNO
EL DRAMA TELEVISIVO
Identidad y contenidos sociales

ROSA ÁLVAREZ BERCIANO
LA COMEDIA ENLATADA
De Lucille Ball a los Simpson

PEDRO L. CANO
DE ARISTÓTELES A WOODY ALLEN
Poética y retórica para cine y televisión

JOHN SINCLAIR
TELEVISIÓN: COMUNICACIÓN GLOBAL Y REGIONALIZACIÓN

Mª DEL CARMEN GARCÍA GALERA
TELEVISIÓN, VIOLENCIA E INFANCIA
El impacto de los medios

Gustavo Bueno

Televisión: Apariencia y Verdad

gedisa
editorial

© Editorial Gedisa, S.A.
Paseo Bonanova, 9 1º-1ª
08022 Barcelona
Tel. 93 253 09 04
Fax 93 253 09 05
correo electrónico: gedisa@gedisa.com
http://www.gedisa.com

Diseño de la colección
Sebastián Puiggrós

ISBN: 84-7432-783-0
Depósito legal: B.40.204-2000

Impreso por: Romanyà Valls
Verdaguer, 1. 08786 Capellades (Barcelona)

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano y cualquier otro idioma.
Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión,
en forma idéntica, extractada o modificada de cualquier versión de esta obra.

Impreso en España
Printed in Spain

Índice general

Introducción 9

I. Lo que no está en el mundo tampoco está en televisión 55

§1. Algunas interpretaciones posibles del enunciado por el que se define el modelo I 55
§2. El significado de las apariencias en este primer modelo 70
§3. El significado de la verdad en el contexto del modelo I 73
§4. Correspondencias de los significados de la Apariencia y la Verdad del modelo I con significados dados en otros contextos ontológicos (Parménides, Platón, etc.) 79
§5. Correspondencias con las teorías de la ciencia 99
§6. El momento normativo del modelo I 100

II. Lo que no está (o aparece) en la pantalla tampoco está en el mundo 105

§1. Interpretaciones posibles del enunciado del modelo II 105
§2. El papel desempeñado por las apariencias en este modelo II 112
§3. El significado de la verdad en el modelo II 123
§4. Correspondencias con otros contextos 126
§5. Correspondencias con la teoría de la ciencia 130
§6. El momento normativo del modelo II 132

III. Lo que está en la pantalla está en el mundo y lo que está en el mundo está en la pantalla 137

§1. Interpretaciones del modelo III 137

© Editorial Gedisa

§2. El concepto de «apariencia» implícito en el modelo III 146
§3. El concepto de «verdad» implícito en el modelo III . 148
§4. Correspondencia con otros modelos ontológicos 152
§5. Correspondencias con teorías de la ciencia 154
§6. El momento normativo del modelo III 154

IV. Ni la televisión es una parte del mundo, ni el mundo es un «mundo entorno» de la televisión 157

§1. Interpretación global del modelo IV 157
§2. El concepto de apariencia desde el modelo IV 160
§3. La Verdad en el contexto del modelo IV 169
§4. Correspondencias con otros contextos 172
§5. Correspondencia con teorías de la ciencia 174
§6. El momento normativo del modelo IV 174

V. La formación de las verdades y de las apariencias en televisión 177

§1. La distinción entre televisión material y televisión formal 177
§2. La clarividencia como diferencia específica transgenérica de la televisión formal en el conjunto genérico de los medios de comunicación 188
§3. La estructura dual del ente televisivo 232
§4. La televisión como tecnología incorporada al proceso general de conformación de las apariencias constitutivas del Mundo 249
§5. Tipos de apariencias televisivas 263
§6. Sobre las modulaciones de la Idea de Verdad en la televisión 273

Final 305

Introducción

1. El autor de este libro no es, ni mucho menos, un experto en televisión. Tiene, con la televisión, el trato ordinario que es propio de un «usuario» o «consumidor» corriente (un par de horas diarias de promedio). Asimismo, ha intervenido varias veces en televisión como «actor», en debates o entrevistas. Además, ha leído algunos libros o ensayos de televisión y ha discutido con frecuencia sobre ellos. Y aunque todo esto no le hace en modo alguno un experto, tampoco puede decirse de él que sea un ignorante que esté *in albis* en materia televisiva.

Sin embargo, se preguntará con razón el lector ¿por qué alguien que comienza por declararse no experto en materia televisiva se decide a escribir un libro sobre televisión?

Respuesta: Este libro está escrito para atender a la amable invitación que el profesor Lorenzo Vilches (uno de los más sutiles y eruditos teóricos españoles de la televisión de nuestros días), en nombre de la Editorial Gedisa, me hizo a raíz de una conferencia que sobre el tema «Televisión y Realidad» tuve el honor de pronunciar en la sesión inaugural del Congreso *La información televisiva: construyendo la realidad,* celebrado en Gijón durante la semana del 23 al 27 de noviembre de 1998.

El tema que los organizadores de aquel congreso me habían asignado obligaba a analizar la relación entre cosas tan cotidianas y concretas como pudiera serlo «una televisión» (ante todo, un electrodoméstico tan vulgarizado en nuestros días como el lavavajillas o el microondas) y una Idea tan filosófica, ontológica-metafísica, como pueda serlo la Idea de Realidad. Una Idea, la de Realidad, que fue tomada en cuenta en la medida en que a ella podíamos asignarle

© Editorial Gedisa

el papel de eslabón mediante el cual se hacía posible la concatenación entre las Ideas de Apariencia y de Verdad que constituyen el tema de este libro.

Ahora bien: la Idea de Realidad, en la tradición escolástica (que es parte inexcusable de nuestra propia tradición filosófica), era considerada, nada menos, que como el primero de los cinco o seis «atributos trascendentales» del Ente (como los denominó un maestro medieval de Lovaina que hoy conocemos como Felipe el Canciller): *res, aliquid, unum, bonum, verum, pulchrum*. Siglos después, Christian Wolff acuñó el término Ontología como nombre de una nueva disciplina filosófica a la que se le asignó el análisis del Ente y de sus atributos trascendentales, entre ellos *res* y *verum*. *Verum* se traduce por verdad; *res*, por realidad, y también por «cosa». Se decía en los tratados escolásticos: «Todo ente es res, cosa»; pero si «cosa» está emparentada con «causa», podremos concluir que «Realidad» añade a «Ente» –al *Ser*– la connotación de «ser activo», «actuante», de ente con capacidad de acción o de resistencia (de reacción, si nos atenemos al tercer principio de Newton).

Pero resulta que en la jerga administrativa, a la televisión, tomada globalmente, se le suele denominar «el Ente», o el «Ente Público», como si fuera el Ente por antonomasia.

Ocurrieron lo hechos, por tanto, como si los organizadores del congreso de Gijón, al proponerme el tema «Televisión y Realidad», y yo al aceptar, desde luego, el honroso encargo, estuviéramos corroborando aquella certera observación que, entre bromas y veras, había hecho pública Juan Cueto, querido amigo, en su brillante artículo «El ente dilucidado», recogido posteriormente en su libro *Pasión catódica* (1995, pág. 57): «Están empeñados [los españoles] en demostrar al mundo que la televisión es una rama de la Ontología.»[1]

[1] Este texto forma parte del comentario que, envuelto en el recuerdo del curiosísimo libro de Fray Antonio de Fuentelapeña, *El ente dilucidado* (Madrid 1676), hacía Juan Cueto a propósito de la intervención de un periodista español en un congreso internacional, celebrado en Italia, sobre cuestiones relacionadas con la televisión: «El ponente español, un periodista famoso por su pacatería, hablaba de que el Ente creaba a su imagen y semejanza la moral del país... Por los auricu-

2. ¿Y qué puede querer decir quien afirma que la televisión (sobreentendemos: la Teoría de la televisión) es, o puede llegar a ser, una «rama de la Ontología». Porque la Teoría de la televisión, si es una rama de algo, lo será, ante todo, o bien de la Tecnología física, o de la Historia de las tecnologías, o de la Sociología, o de la Psicología, o de la Teoría de la comunicación..., y en cada uno de estos casos, las teorías de la televisión se constituirán como *teorías positivas* –referidas a un «material empírico» delimitable de un modo más o menos preciso–, es decir, como teorías científico-positivas (cualquiera que sea el grado que alcance esta cientificidad) que, en principio, nada quieren tener que ver con la Ontología, en la medida en que ésta sí que tiene que ver con la filosofía de tradición académica. Y ¿con qué títulos la Ontología, en la medida en que es un modo de designar a la «filosofía primera» puede ocuparse de la televisión, como si esta ocupación fuese una rama diferenciada suya (es decir, no meramente un pretexto que tomase a la televisión como uno de los sujetos cualesquiera del que habrá de ser posible predicar las Ideas trascendentales de *res, aliquid, unum, verum, bonum, pulchrum*)?

El primer tipo de dificultades que esta «cuestión de los títulos» suscita deriva del planteamiento gremial (gremialista) de la cuestión misma, planteamiento resultante del cultivo institucional de las teorías en cuanto se convierten en disciplinas científicas, teológicas o filosóficas, a cargo de correspondientes gremios o comunidades científicas. Un planteamiento que tiene, sin duda, sus fundamentos, y su funcionalismo, pero que, al mismo tiempo, puede distorsionar el tratamiento del asunto que nos ocupa, al refractar sus problemas en el terreno de las competencias que cada gremio pretende reservarse como esfera de jurisdicción exclusiva, para el cultivo de sus teorías (el gremio de los ingenieros, el gremio o co-

lares, aquel fervorín de nuestro hombre les sonaba literalmente a los congresistas a la célebre fórmula del cura Vincenzo Gioberti: *L'ente crea l'esistente.*» Y añade: «Eso, insisto, nos ha dado mucho prestigio por las mesas redondas del exterior. 'Son la leche estos españoles' he oído rumorear con admiración filosófica por ahí afuera. Están empeñados en demostrar al mundo que la televisión es una rama de la Ontología.»

© Editorial Gedisa

munidad científica de los sociólogos, el gremio de los psicólogos, el gremio de los comunicólogos, todos los cuales, en cuanto cultivadores de «disciplinas conceptuales», apoyadas en el análisis de una particular masa empírica, suelen comenzar enfrentándose al «gremio de los filósofos» –en realidad: al gremio de los «profesores de filosofía»), como un procedimiento útil y necesario, sin duda, en el momento de redefinir sus propios territorios y competencias. Por ello, nuestra primera preocupación será la de procurar la desconexión de nuestra perspectiva respecto de la cuestión de las territorialidades gremiales, a fin de enfrentarnos con la «cosa misma», en la medida, eso sí, en que ella haya recibido ya las luces diferenciales que cada uno de los diferentes gremios utiliza y controla.

Y «la cosa misma» es aquí la televisión, un ente relativamente nuevo –aún no tiene un siglo de existencia–, entre los entes que actúan en nuestro Mundo. Un ente que, indiscutiblemente, ha de formar parte del campo del que se ocupa la Ontología (la Ontología especial), al menos en la medida en la cual la Ontología se ocupa del desciframiento del «logos del ente». Un ente que no se reduce a su condición de «tecnología de transmisión electromagnética de imágenes»; porque lo que constituye el ente televisivo, además de esta tecnología, por supuesto, que desempeña el papel de un núcleo, es un cuerpo de instituciones (redes de postes repetidores, satélites, edificios, actores, guionistas, burócratas...) que envuelven al núcleo y orientan su desarrollo en direcciones y morfologías que, por sí mismo, el núcleo no hubiera desarrollado jamás. Podríamos decir que el ente televisivo es, en cuanto ente nuevo, un «sistema» constituido por un núcleo tecnológico y un cuerpo institucional que se mantienen entre sí en constante interacción, que determina su desarrollo conjunto.

Ahora bien, un ente nuevo, como un ente menos nuevo, o muy viejo, natural o artificial, pero de complejidad comparable, admite y requiere muy diversos modos de «tratamiento teórico»; tratamiento que habrá de comenzar en el mismo momento en que comenzó el tratamiento práctico, tecnológico e institucional. Los tratamientos prácticos, en efecto, a partir de un cierto nivel, no tienen

© Editorial Gedisa

lugar nunca con independencia de los tratamientos teóricos, y más fácil es encontrar tratamientos teóricos que se hayan desvinculado enteramente de los tratamientos prácticos, que recíprocamente. Diríamos incluso que la distinción entre tratamientos teóricos y prácticos podría reexponerse como una distinción dada en el ámbito de los tratamientos prácticos, como si fuesen dos fases de un mismo proceso operatorio no como dos tipos de práctica, aquellos tipos que los escolásticos y luego los althusserianos, designaron como «práctica teórica» y «práctica práctica»: la distinción de estos dos tipos no haría sino reproducir, dentro del género «práctica», la distinción entre las dos especies (sin establecer la conexión entre ambas que es lo que verdaderamente nos importa). La fase que llamamos práctica podría corresponder, dentro del proceso, a la fase de *progressus* (en nuestro caso a la fase de desarrollo efectivo de las tecnologías e instituciones televisivas); la fase que llamamos teórica, podría corresponder a la fase de *regressus* dado dentro del mismo proceso, que nos permitiría remontar el curso fluyente de los componentes técnicos e institucionales de la televisión a fin de poder determinar sus relaciones con otros cursos, sus eventuales fuentes comunes, etc. Por lo demás, estas relaciones y confrontaciones, en el sentido del *regressus*, habrían de tener lugar casi simultáneamente a los desarrollos técnicos e institucionales que se produzcan en el sentido del *progressus*. Constantemente habrá sido preciso «echar la vista atrás» remontándose hacia los pasos anteriores, para confrontarlos o compararlos, antes de volver de nuevo al proceso del desarrollo.

El *regressus*, en el sentido dicho, comienza pues antes de la misma construcción de las teorías, en la forma de una sucesiva acumulación de observaciones, comparaciones, juicios concretos, mejor o peor fundados y, en definitiva, de todo aquello que constituye lo que venimos denominando la «masa empírica» del saber sobre un sistema que está haciéndose, sobre el ente televisivo, en nuestro caso. A partir de este saber empírico, con tradiciones y flujos acumulativos, podrán ir constituyéndose los diversos géneros de teorías de la televisión, en el momento en el cual en esa masa global de saber empírico hayan ido diferenciándose sendos niveles de conceptua-

© Editorial Gedisa

ción susceptibles de organizarse en «sistemas» más o menos cerrados. Y así, irá surgiendo una teoría físico-tecnológica de la televisión, distinta de la teoría sociológica, o de la teoría psicológica, o incluso de una teoría teológica de la televisión que, no por no ser científica (aunque los teólogos hablen de Teología positiva) tendría que dejar de ser teoría (una teoría teológica de la televisión podría subrayar las afinidades entre la «ubicuidad» de la presencia divina y la «ubicuidad» de la imagen televisada; o bien la afinidad entre la Idea de Dios, de estirpe neoplatónica –la metafísica de la luz– y la «sustancia» de la televisión, en la medida en la que el ente televisivo pueda ser reducido a la condición de una «sustancia luminosa»; o la afinidad entre la ciencia de visión divina –Dios ve a través de las tinieblas– y la clarividencia de la televisión formal, de la que en su momento tendremos que hablar).

Ateniéndonos, sin embargo, a las teorías positivas, científicas o cuasi científicas, es preciso reconocer, ante todo, la primacía (en cuanto a la especificidad, respecto del ente televisivo, que a las teorías de la televisión puede serle atribuida) de la *teoría de los medios de comunicación*. Mientras que las teorías sociológicas o psicológicas, dada la amplitud de sus campos respectivos, tienden a subsumir los componentes de la televisión (que además habrán de restringirse a los sectores institucionales del campo) en sistemas de conceptos muy genéricos, la teoría de los medios de comunicación, al circunscribirse al análisis de los medios culturales (no naturales) de comunicación social –desde la palabra «labrada», pronunciada en el púlpito o en la tribuna, hasta el libro, desde el cine o la radio, hasta la televisión– pueden instaurar un sistema de conceptos más ceñidos y capaces de alcanzar con mayor precisión las características específicas que habrán de atribuirse siempre, necesariamente dentro de un género, a la televisión. Sin embargo, aunque la perspectiva de la teoría de la comunicación es distinta de la perspectiva sociológica o de la psicológica –pues intersecta ampliamente con la Teoría de la información– sin embargo, recae una y otra vez en el campo de la sociología o de la psicología; y así, es norma casi general que una teoría de los medios de comunicación, en general, o una teoría de la

© Editorial Gedisa

televisión, en particular, después de exponer los análisis más específicos relativos a la estructura del medio, continúe, sin solución de continuidad, tratando de los efectos que este medio puede tener sobre las democracias parlamentarias, sobre los niños, sobre las amas de casa o sobre las personalidades inestables (pongamos por caso, por el «efecto Werther»).

Pero el «núcleo teórico» de la teoría de los medios de comunicación habrá de mantenerse, como es lógico, en el ámbito de estos medios, no solamente describiéndolos y analizándolos, sino confrontándolos y tratando de definir sus analogías, y sus diferencias, y los límites de cada campo.

Supondremos que este núcleo teórico de la teoría de la comunicación se constituyó a partir de la distinción entre *estructura* y *contenido* de los medios culturales de comunicación de masas. Una distinción que tiene mucho que ver, por lo demás, con la cuestión de la relación de las Ideas de Verdad y de Apariencia (la verdad, en efecto, suele ser definida algunas veces como una propiedad de la «estructura», definición que implicaría relegar las apariencias al terreno de los «contenidos»; otras veces, se procede en sentido inverso y también es posible postular la conjunción, por adecuación, de «verdades estructurales», y «verdades de contenido»). Una distinción que podríamos reconocer ya como *distinción ejercitada* (si no «representada») en el momento en que, por ejemplo, alguien (como Leo Bogart, en 1956, en su libro *The Age of Television*) comenzó a observar que la incidencia de la televisión en el reforzamiento de la institución familiar podía tener como causa, no tanto la acción de los mensajes morales o las apologías de la vida doméstica destilados por los contenidos semánticos ofrecidos por la pantalla, cuanto acaso la estructura de los patrones de utilización a domicilio del aparato, en cuanto electrodoméstico; por cuanto, a diferencia de la aspiradora o del lavavajillas, al estar dotado de la capacidad de mantener reagrupados en su torno a los miembros de las familias sin necesidad de que estos hablasen entre sí, sin perjuicio de situarlos en una fluida y eficaz comunicación no verbal, contribuía obviamente al reforzamiento de referencia.

© Editorial Gedisa

La distinción entre estructura y contenido tendría pues, para la teoría de la comunicación, un significado teorético comparable al que correspondió en la Lingüística (en cuanto ciencia formal de los lenguajes fonéticos o naturales) a la distinción, debida a L. Hjelmslev, entre *expresión lingüística* (con su sustancia y su forma) y *contenido lingüístico* (con su forma y su sustancia propias).

Y todo esto dicho sin necesidad de recaer en la tendencia a reducir los medios de comunicación a la condición de lenguajes cuyo estudio hubiera de tener lugar en el campo de la Lingüística. Porque, sin perjuicio de las amplias franjas de intersección entre los medios de comunicación de masas y los lenguajes fonéticos (y luego escritos), sin embargo, sólo de un modo metafórico podríamos considerar a las imágenes de la pantalla –incluidas las imágenes de la «Naturaleza»: tormentas, ríos, cordilleras...– como un «lenguaje». La importancia que habrá que atribuir, en este contexto, al libro de McLuhan, *Comprender los medios de comunicación* (*Understanding media*, McGraw-Hill, Nueva York 1964) la cifraríamos, no ya tanto en su célebre tesis sobre la «aldea global», cuanto en la distinción entre el *medio* (interpretamos, por nuestra parte: la *estructura del medio*) y el *mensaje* (interpretamos: el contenido semántico, porque, como decimos, no todo contenido es un «mensaje»), y en su tesis fundacional «el mensaje es el medio». Pues aunque esta tesis se formuló de un modo paradójico y confuso, por no decir absurdo, de hecho fue interpretada en el sentido del descubrimiento o constatación de cómo la estructura característica de cada medio (el libro, la radio, la televisión) era lo que determinaba unos efectos sociales tan importantes y por lo menos, más precisos, que los que podía determinar el «mensaje».

Propiamente, lo que se contiene en esta célebre fórmula, en lo concerniente a la constitución del núcleo de la teoría que nos ocupa sería la afirmación de que los efectos determinados por la estructura del medio (por ejemplo, el efecto de la supuesta consolidación de la familia, que en sí misma ya no es ningún mensaje) serían más importantes y característicos que los efectos determinados por el contenido semántico (por el mensaje). «El medio es el mensaje», es una

© Editorial Gedisa

fórmula mediante la cual puede expresarse la idea de que los efectos (o muchos efectos) que solían atribuirse a los contenidos, o a los mensajes, habría que atribuirlos en realidad a la estructura del medio, de suerte que sería a esta estructura, a cuyos efectos parece deberse lo que solía atribuirse al mensaje, es a lo que debiéramos llamar mensaje (aunque no lo fuera). Pero no sería lícito dar por descontado que la *estructura* pueda actuar con independencia del *contenido* (en particular, del «mensaje»), porque esto equivaldría a hipostasiar (sustantivar) la estructura, en lugar de considerarla como una mera «canalización» del contenido, que no es tampoco una entidad exenta o sustantivable, en la medida en que su fluencia requiere siempre un medio que la encauce. San Juan Crisóstomo pronuncia un brillante discurso en el Odeón en el que dice a sus oyentes que no les habla buscando el aplauso, sino su elevación moral y espiritual; y termina rogándoles, con elocuentes palabras, que no le aplaudan al final de su oración. Un clamoroso aplauso premió su elocuencia: el verdadero «mensaje» que el orador pretendía transmitir quedaba aquí al parecer anulado por los efectos del «medio» a través del cual lo transmitía, a saber, un escenario famoso desde el cual los grandes rétores hablaban buscando ante un público selecto el reconocimiento de su arte mediante el aplauso final.

No es necesario concluir, por tanto, que «el mensaje es el medio»; es suficiente constatar que el medio lleva inscrito en su estructura un mensaje (por ejemplo, un mensaje apelativo) que puede neutralizar el mensaje explícito del contenido, si éste no es canalizado adecuadamente a través del medio utilizado. En todo caso, habrá que concluir que el medio, como agente causal, no puede hipostasiarse, como si él pudiese actuar, en cuanto medio, independientemente de su contenido (del mensaje): la acción causal del medio hay que cifrarla, como decimos, en su función propia de canalización del contenido, del mensaje, y siempre en el contexto de otros mensajes.

Otra cuestión es la de la determinación, en cada medio, de cuáles son los mensajes, o los análogos del mensaje, que el medio lleva grabados en su estructura o asociados a ella; y si esta estructura del

© Editorial Gedisa

medio considerado es específica suya, o bien si es genérica. Y, supuesto que sea genérica, si lo es en sentido *subgenérico* (lo que ocurrirá cuando la estructura del medio reproduzca uniformemente, como si de un caso particular más se tratase, la estructura genérica común a otros medios), o bien si es genérica en sentido *cogenérico* (lo que ocurrirá cuando la estructura del medio considerado, aun siendo característica y específicamente suya, lo sea a la manera como es también específica cada una de las alternativas posibles de una combinatoria con términos genéricos comunes, el caso de las especies de la palanca, respecto del género combinatorio «palanca», como máquina constituida por tres elementos genéricos: punto de apoyo, potencia y resistencia). Y, para referirnos al caso de la televisión, no es nada claro si las características estructurales que, en su calidad de medio de comunicación, suelen atribuir los expertos sean características específicas suyas, o más bien sean características genéricas, y aun siendo genéricas, no es nada claro si se trata de características subgenéricas (comunes, por tanto, a otros medios, sobre todo al cine), o de características cogenéricas. De hecho, la mayor parte de los efectos que se atribuyen a la televisión por parte de los tratadistas, cabría atribuirlos a los momentos en los cuales la televisión y el cine, y a veces la radio, comportan ciertas características estructurales comunes, como pueda ser la pantalla en la que desfilan secuencias de imágenes acompañadas, generalmente, de sonidos. La «estructura» de un medio no es un sistema simple, sino complejo, con muchos niveles, capas o subsistemas. Por ello no es fácil acertar en la determinación de las características verdaderamente específicas (acaso transgenéricas) de cada medio, generalmente confundidas con las características cogenéricas.

Ahora bien: supuestas diversas teorías o disciplinas conceptuales ya «en marcha» sobre los medios de comunicación, en general, y sobre la televisión, en particular, entenderemos cómo pueden irse abriendo camino las posibilidades de confrontación mutua. Y no sólo esto, sino las confrontaciones con otras estructuras o procesos que no forman parte de los medios de comunicación (que, en todo caso, forman parte de la cultura tecnológica humana), sino de otros

campos considerados por las ciencias naturales, como puedan ser la Fisiología y la Etología.

Es a propósito de estas confrontaciones entre teorías o disciplinas tan diferentes, ninguna de las cuales «agota» su campo con los conceptos que utiliza en sus análisis (ni siquiera la Geometría «agota» el espacio, como pretendía Moritz Schlick), como surgen regularmente las Ideas o las delimitaciones cada vez más precisas de las Ideas, que constituyen el campo característico de lo que solemos designar como «filosofía». Por ejemplo, y para atenernos a nuestro asunto: la televisión, según su estructura, tendrá que ser confrontada obligatoriamente con la visión natural (a la célula de selenio, a partir de la cual se constituyeron las primeras células fotoeléctricas se la comparó con el ojo humano, hasta el punto de llegar a denominarla «ojo eléctrico»; los primeros diseños tecnológicos de fabricación de telecámaras se inspiraron en la estructura multicelular de la retina). Estas confrontaciones, nos obligarán a regresar a la Idea misma de «visión», en cuanto indisociable del «Mundo apotético», cuyo análisis desborda el ámbito de cada una de las teorías o disciplinas conceptuales (que, sin embargo, no pueden dejar de utilizar tal Idea). Las ilusiones ópticas, bien conocidas y practicadas por los técnicos de televisión nos llevarán también a la confrontación con las ilusiones que los etólogos nos describen en el reino animal –la «ilusión» del búho resultante en las alas extendidas de una mariposa *Calligo*[2]– y que constituyen todas ellas casos particulares de la Idea de «apariencia»: ¿y qué crítico de televisión no utiliza la Idea de apariencia, así como también la Idea de Verdad? En resolución, las confrontaciones entre las diferentes disciplinas nos llevan a un terreno que desborda sus campos respectivos. Un terreno que algunos creen poder delimitar me-

[2] Sin embargo ¿realmente es la imagen del búho el factor que estimula a huir al predador? Las experiencias de Blest muestran que diversos estímulos (aislados, como el signo +, pequeños círculos; o formando parejas) alejan a los predadores de objetivos ordinarios (por ejemplo, una oruga) y que el estímulo más ahuyentador en este género es una figura que asemeja precisamente un par de ojos (Merler-Hamilton, *Mechanism of animal behaviour*, John Winley, 1967, pág. 368).

© Editorial Gedisa

diante la expresión «inter-disciplinariedad». Pero esta expresión tiene un alcance meramente denotativo y deja sin explicar precisamente lo que se pretende, a saber, la naturaleza de los «puntos de intersección» entre las disciplinas o teorías distintas de referencia.

Por nuestra parte supondremos que los puntos de intersección entre estas disciplinas diferentes son las Ideas, y que lo que llamamos «filosofía», ya sea ésta practicada por profesores de filosofía, ya sea practicada por científicos, o políticos, o ciudadanos que (como Francisco Bacon o Renato Descartes, como Benito Espinosa o como Guillermo Leibniz) nunca fueron profesores de filosofía, se constituye precisamente en el momento en el que nos interesamos por las Ideas. Un interés que no constituye, por cierto, una meta definitiva. Muchas Ideas podrán ser, a su vez, el punto de partida de nuevos conceptos susceptibles de insertarse en alguna disciplina particular.

Mucho de lo que encontramos entre los tratadistas más rigurosos de una disciplina particular consagrada al análisis de los medios de comunicación, rebasa el ámbito de esta disciplina, y no sólo porque «invade» el territorio de otras (vemos al comunicólogo convertido de repente en sociólogo o en psicólogo, o en moralista o viceversa), sino también porque el especialista desborda constantemente su especialidad y comienza a filosofar. Y no se lo reprochamos (como cuando Eddington decía a sus colegas: «Físicos, libraos de la Metafísica»), sino todo lo contrario. Lo único que les reprochamos es el que no quieran reconocerlo, y que presenten sus Ideas, acaso lo más interesante de sus libros, como si fueran conceptos técnicos o científicos.

Y si las Ideas que se «cruzan» en la televisión, o en los otros medios de comunicación, convergen, de un modo u otro, en eso que llamamos «Ontología» (¿no ha llegado a ser un motivo permanente de los críticos y de los teóricos de la televisión la discusión del papel de la televisión en la «construcción de la realidad»?, ¿cabe aducir otra fórmula más cargada de ontología, por no decir de metafísica, que la fórmula «construcción de la realidad»?), nada tendría de sorprendente el hecho de que algunos hombres, sean españoles, sean alemanes, estén empeñados en demostrar al mundo que la televisión es una rama de la Ontología.

3. Pero es que, efectivamente, lo es. La televisión es ontológica, no sólo porque a ella se la conozca como «el ente», sino porque quienes tienen algún trato no meramente infantil con semejante ente lo verán siempre envuelto por Ideas ontológicas tales como «realidad», «verdad» o «apariencia». Lo que ocurre es que estas Ideas no tienen por qué ser referidas únicamente a la tradición de la llamada «Filosofía académica», como si sólo cobrase significado en cuanto partes de sistemas filosóficos ya constituidos en el pretérito, es decir, en tiempos anteriores a la invención de la televisión, fueran los tiempos de Gioberti o los de Felipe el Canciller, fueran los tiempos de Berkeley o los de Platón. Las Ideas de Verdad, Apariencia o Realidad, sin perjuicio de figurar obligadamente en todos los grandes sistemas de «Filosofía académica» del pretérito anterior a la televisión son Ideas que se «abren camino» también, y de modo originario, a través del propio «ente televisivo». Esto no quita que estas Ideas hayan de ser confrontadas con otras Ideas de la tradición filosófica y, por tanto, con las fuentes técnicas, tecnológicas o políticas de las que a su vez emanaron las Ideas de esa tradición. Pero todo ello no suprime la «espontaneidad» con la que brotan o se abren camino Ideas como las de Realidad, Apariencia o Verdad a través del «ente televisivo».

4. Lo que ocurre con las Ideas de Realidad, Verdad o Apariencia respecto del «ente televisivo» es lo que, supondremos, les ocurre también a todas las Ideas respecto de situaciones concretas determinables en el curso de las prácticas técnicas o políticas pertinentes. Julio Cabrera, en un interesante libro publicado por Gedisa, *Cine: 100 años de filosofía* (1999), explora metódicamente a lo largo de catorce «ejercicios» la posibilidad de aplicar a las películas cinematográficas Ideas características de las diversas tradiciones filosóficas. Por ejemplo, planteando cuestiones como la siguiente: «¿Cuál de estos dos filmes, *El francotirador* de M. Cimino, y *Regreso a la gloria* de H. Ashby, consigue mostrar mejor la idea universal –en el sentido platónico– de la guerra?» De este modo Julio Cabrera, a través de finos análisis, logra mostrar al público cómo las Ideas que fluyen en el curso de la tradición filosófica (Platón, santo Tomás, Hegel,

© Editorial Gedisa

Nietzsche o Wittgenstein), lejos de tener que ser cincunscritas a la inmanencia abstracta (académica, literaria) de esta tradición, pueden ser «aplicadas» y «confrontadas» con las cosas que discurren en el terreno más común de la vida cotidiana de nuestra época como puedan serlo las películas cinematográficas.

La perspectiva de nuestro Ensayo, que no deja de reconocer la viabilidad y la utilidad (pedagógica, por ejemplo) del proyecto de Cabrera, es, sin embargo, en algún sentido, inversa a la de este proyecto. Y la posibilidad de una tal inversión acaso esté facilitada por la «sustitución» del cine por la televisión. Probablemente el cinematógrafo no entraña, en su propia tecnología (es decir, dejando de lado los contenidos teatrales que a través del cine se representan), la composición de ciertas ideas ontológicas y epistemológicas como las que entraña la televisión. En cualquier caso, la perspectiva desde la que está proyectado nuestro Ensayo no nos induce a comenzar por la exposición de ideas o doctrinas ya acuñadas en la tradición filosófica (en particular, la abundante doxografía sobre las Ideas de Apariencia y Verdad) a fin de investigar la posibilidad de aplicarlas a la televisión. Por el contrario, nuestra perspectiva nos induce a comenzar por el análisis de la propia televisión, tal como es entendida o tratada en la vida cotidiana del presente (por sus usuarios, por sus técnicos, por sus actantes, por sus críticos o por sus teóricos) a fin de explorar hasta qué punto los conceptos y problemas que van surgiendo internamente en ese «tratamiento cotidiano» pueden ponerse en correspondencia con Ideas y problemas que las tradiciones filosóficas, anteriores a la propia televisión, habían ya suscitado.

En cualquier caso, y desde luego, nuestra perspectiva no es nueva o inaudita. Pero no se trata de que, de vez en cuando, como de pasada, o incluso irónicamente, algún «crítico de la cultura», algún sociólogo o algún psicólogo, tenga la ocurrencia de asociar determinadas características de la vida televisiva por él observadas a determinadas Ideas acuñadas y bien arraigadas en la tradición académica. Así, el sociólogo que ha dibujado la figura del político de hoy, en cuanto cree saber, actuando en consecuencia, que su existencia, como tal político, depende de la cuota de su tiempo de presencia en la

telepantalla, pondrá en correspondencia, y acaso irónicamente (como lo hace Pierre Bourdieu), ese saber de los políticos con la doctrina metafísica de Berkeley («para muchos políticos, *existir* políticamente es lo mismo que *ser percibido* en la pantalla por los electores: *esse est percipi*»).

Pero de lo que se trata es de tomar en serio la afirmación de que, en general, las Ideas que, en cuanto objeto del análisis filosófico-académico, contraponemos a los *conceptos*, como instrumento del análisis científico o tecnológico, proceden de experiencias prácticas concretas de orden político o tecnológico. Y, por tanto, que no se trata de una «asombrosa ocurrencia» el poner en conexión alguna característica observada en las experiencias más concretas y vulgares con las Ideas acuñadas en la tradición, puesto que la conexión es la norma, la regla, y no la excepción.

5. En efecto, desde las coordenadas del *materialismo filosófico* en las que estamos situados, tenemos que dejar de lado hipótesis muy venerables sobre el origen de las Ideas que constituyen el «campo de trabajo» de la filosofía académica. Las Ideas filosóficas, como puedan ser las Ideas de Dios, Mundo, Persona, Materia y Forma, Progreso o Evolución, Duda, etc., no vienen «llovidas del cielo», como si fuesen «Ideas eternas» (como supuso san Agustín), ni tampoco emanan de una «conciencia trascendental *a priori*» (como supuso Kant), ni menos aún pueden considerarse agotadas en su condición de partes de algún sistema cristalizado en el pretérito, cuyas «reservas» fuera preciso movilizar en el momento en el que nos dispongamos a analizar algún Idea surgida al paso de determinada experiencia práctica concreta, tecnológica, jurídica o política. Cuando tratamos de analizar filosóficamente una experiencia práctica fértil no habrá necesidad de que nos sintamos obligados a comenzar a buscar sistemáticamente alguno de los lugares que dicen ofrecernos una perspectiva exenta, ya sea éste un lugar celeste, ya sea la conciencia *a priori*, o algún sistema dado en el pretérito. Las Ideas surgen «de la Tierra», de experiencias prácticas corrientes dadas en nuestro presente, y brotan de ellas cada vez como si fueran Ideas prístinas; lo que no excluye que estas Ideas puedan ser confronta-

das, y aun asimiladas, con Ideas que emanaron de experiencias diferentes, o que puedan ser identificadas con Ideas que forman parte de sistemas filosóficos bien cristalizados.

Así, por ejemplo, la Idea de Dios procedería del trato que nuestros antepasados tuvieron con ciertos animales del Pleistoceno tales como bisontes, serpientes o tigres con dientes de sable; la Idea de Mundo se habría formado a partir de las experiencias con cofres o arcas (*Digesto* 34, 24: «*mundus mulieris est... continentur eo specula, matula, unguenta...*»); el embrión de la Idea de Persona (que tanta importancia tiene en el análisis de la televisión tal como lo proyectamos) lo encontramos en la máscara (*persona trágica*) que, para hablar (*per-sonare*), se ponían los actores de teatro. Las Ideas de Materia y Forma proceden, como el hilemorfismo de Aristóteles, no de oscuras intuiciones metafísicas, sino de experiencias ligadas al moldeamiento del barro o de los metales. La Idea de Progreso se insinúa en las experiencias con escaleras de gradas (*pro-gradio*), que a veces sirven para subir, a veces para bajar y otras veces para subir y bajar, como la escala de Jacob. Y el embrión de la Idea moderna de Evolución lo encontramos acaso en el desenrrollamiento o *evolutio* (*evolutio poetarum*) de un libro en formato de rollo de papiro.

No acudimos, sin embargo, a la etimología a fin de precisar, a título de curiosidad marginal, el origen del nombre (o etimología) de Ideas tales como Mundo, Persona, Progreso o Evolución. Las etimologías de estos nombres suelen darse por conocidas y, en todo caso, se encuentran expuestas en diccionarios etimológicos solventes de la lengua española, latina o griega. La apelación a la etimología sólo alcanza su sentido filosófico en el momento de la investigación del marco genético adecuado en el cual tenga lugar el origen de los conceptos designados por los *ethymos* que se consideran precursores de las Ideas correspondientes, origen que, según la tesis, se encontrará en esos dispositivos técnicos o disposiciones jurídicas a los que nos estamos refiriendo. Por ejemplo, la Idea de Mundo –que tanto tiene que ver con la teoría de la televisión, desde que Thomas H. Hutchinson, en 1946, publicó su libro *Aquí está la televisión, su ventana al mundo*–, por ejemplo, ni tendría un origen ce-

leste (como imagen de una Idea arquetípica alojada en el Entendimiento divino), ni su origen habría que ponerlo en la conciencia racional pura y *a priori* (suponía Kant, que cuando la Razón pura procede por silogismos hipotéticos puros, es decir, sin materia empírica «segregará» de su seno la Idea de Mundo). La Idea de Mundo resultaría del concepto técnico de un cofre o de un arca, que desarrollándose o ampliándose hasta «conmensurar el firmamento» nos conduciría a la Idea de un cofre universal, un recinto de volumen finito o infinito, en el que se contienen «todas las cosas» que, como criaturas, Dios habría ido depositando en su interior a lo largo de los seis días.

¿Y por qué las Ideas de Apariencia y de Verdad no habrían de proceder también de determinadas experiencias técnicas, etológicas o políticas, y, más en particular, de experiencias surgidas a raíz del trato con dispositivos o ingenios orientados a manejar las luces y las sombras? Podría decirse que cada nuevo instrumento óptico (antorchas, lupas, cámara oscura, microscopio, estereoscopio de Wheatstone, telémetro, cámara fotográfica o cinematográfica... y televisión) habría dado lugar a una teoría filosófica de la visión y, con ella, a nuevas determinaciones de las Ideas de Apariencia y de Verdad. Esto supuesto, sería inexplicable que la televisión, una de las más sorprendentes invenciones tecnológicas, no ya del siglo XX, sino de todos los siglos, no hubiera sido también una fuente espontánea de la que podrían haber emanado determinaciones originarias de las Ideas de Apariencia y de Verdad. No pretendemos afirmar que una «filosofía de la apariencia y de la verdad» que tenga en cuenta la televisión nos permitirá alcanzar horizontes inauditos, enteramente nuevos, respecto de los que se abrieron en la época pretelevisiva (a la manera como la física del átomo anterior al espectroscopio quedó superada por completo por la física atómica, cortical y nuclear). Pero sí creemos poder afirmar que las principales alternativas mantenidas por los sistemas clásicos en torno a las Ideas de Apariencia y de Verdad reciben una reformulación nueva, tras su confrontación con las Ideas de Apariencia y de Verdad determinadas a través del análisis de la televisión.

6. En cualquier caso, y aun concediendo que las Ideas de Apariencia y de Verdad, en gran medida, puedan «recogerse» a través del análisis de la televisión, tampoco queremos fingir que comenzamos, sin ningún presupuesto previo, con las «Ideas nacientes» de Apariencia y de Verdad, tal como si ellas fueran brotando del desarrollo del análisis interno del propio ente televisivo. Antes al contrario, es preciso subrayar, como cuestión de método, que ya disponíamos de las Ideas de Apariencia y de Verdad al aproximarnos al análisis de la televisión para investigar el modo como en ella tiene lugar su diferenciación. Y no sólo esto: disponíamos de un catálogo de múltiples acepciones, definiciones, teorías, etc., sobre la Apariencia y sobre la Verdad. Sin embargo, nos pareció que una reexposición, y aun una ordenación léxica de esta masa cuasi empírica de acepciones doxográficas de los términos apariencia y verdad, lejos de ser un paso previo obligado para nuestro análisis podría constituir un obstáculo, que nos dejaría aprisionados en la misma exposición doxográfica y privados de la posibilidad de decidirnos por ninguna de las alternativas en el momento de entrar en el análisis del ente televisivo.

Otra cosa es, si partimos no de las ideas léxicas previas a la televisión, «desenmarcadas del ente» por así decirlo, sino de Ideas referidas a marcos definidos dados en las experiencias tecnológicas, etológicos o políticas televisivas. Y marcos no cualesquiera, sino precisamente aquellos que puedan considerarse «proporcionados» a la televisión en su sentido operatorio más cotidiano, el marco de la televisión constituido ante todo por la pantalla del receptor, por la telepantalla. No queremos fingir, por tanto, que comenzamos el análisis desde el principio, sin supuestos, desde el «conjunto cero de premisas», como si se tratase de un análisis fenomenológico, en el sentido husserliano. No ocultamos que nos disponemos al análisis después de haber seleccionado (recogido o rechazado) los marcos que nos hayan parecido inadecuados. Ello no nos convierte en prisioneros de nuestras peticiones del principio, al menos en la medida en que desde ellas podamos volver a las Ideas que han quedado fuera, para tratar de reducirlas y, si ello fuese imposible, para reformar

nuestras propias peticiones de principio. Se trata simplemente de seguir el método dialéctico que parte deliberadamente *in medias res*, a fin, no de mantenerse en las propias hipótesis como si fueran definitivas, sino de pasar, desde ellas, a la revisión de todas las demás alternativas y estando dispuestos a rectificar los puntos de partida.

7. En particular, en nuestro caso dejaremos de lado inicialmente la consideración de las Ideas «desenmarcadas», en el sentido dicho, de Verdad y Apariencia tal y como son tratadas por la mayor parte de los grandes pensadores de nuestra tradición. Más aún, cabría afirmar que el peculiar aspecto filosófico-metafísico que adquieren las Ideas de Apariencia y de Verdad entre los eléatas o los neoplatónicos, pongamos por caso (o, alternativamente, el peculiar aspecto léxico-gramatical que adquieren los análisis fenomenológicos o filosófico-analíticos de los términos apariencia y verdad) es debido a esta ausencia de marcos terrestres genéticos de referencia. Por ello nos encontramos con una Idea de Apariencia que se da, en general, contrapuesta a la Idea de Verdad en el ámbito de una atmósfera indeterminada: el «Ser», el «Uno», el «Noúmeno». Las «apariencias» se definirán como «lo que no es el ser» («todas las coas del mundo son apariencias»), o «lo que no es el uno»; o «lo que se opone, como fenómeno, al noúmeno». Correspondientemente, la Verdad se definirá por medio del Ser (*veritas est id quod est*, decía san Agustín).

Pero de un ser indeterminado, desenmarcado, en el sentido dicho. Al dejar de lado, en el principio, y por razón de método, a las Ideas desenmarcadas de Apariencia y de Verdad, no queremos significar que hayamos de volverles las espaldas definitivamente. Si nos encontramos con ellas las saludaremos, no tanto en cuanto Ideas primitivas, sino en cuanto Ideas ellas mismas resultantes de transformaciones que habrán experimentado otras Ideas enmarcadas pertinentes. No dejaremos de tener en cuenta la Idea de Mundo, de santo Tomas o de Kant, por ejemplo; pero en lugar de considerar a estas Ideas como la «versión tomista» o la «versión kantiana» de una Idea absoluta de Mundo, trataremos de interpretar esas «versiones» como modos de llevarse a cabo la transforma-

ción de un concepto positivo (como pueda serlo el concepto de *cofre* o *arca*, del que hemos hablado) en una Idea filosófica.

Como resultado importante del cambio metodológico de perspectiva que practicamos, citaremos la conveniencia de retirar a la oposición apariencia/verdad, la consideración de oposición inmediata de términos correlativos. En una presentación desenmarcada de estas Ideas no hay ningún motivo para mantener o para retirar a esta oposición la consideración de oposición de términos correlativos: «la Apariencia presupone la Verdad y la Verdad presupone a la Apariencia». En una metafísica creacionista, Dios, definido como Verdad, será independiente de las criaturas, a las cuales habrá que referir las apariencias; pero las apariencias implican la verdad, mientras que la verdad divina no implica las apariencias. En cambio, en una metafísica monista, como la eleática, apariencia y verdad podrán tomarse como Ideas correlativas, a la manera como correlativas son las Ideas de Ser y no-Ser.

Pero si nos atenemos a un marco genético, en el que figuren obligadamente los sujetos operatorios y, por tanto, objetos apotéticos correspondientes a esos sujetos, y en el que figuren también realidades deterministas, habrá que concluir no sólo que la oposición Verdad/Apariencia se da siempre a través de una realidad determinada, sino que la Verdad implica siempre la Apariencia, pero que, en cambio, las apariencias no implican siempre a verdades correlativas, aunque no sea más que porque las apariencias, como veremos, pueden ser veraces o falaces.

8. Comenzaremos por introducir una distinción entre *apariencia* y *fenómeno* que tiene un gran interés para nuestros planteamientos. Sin duda, tanto los fenómenos como las apariencias requieren, para constituirse, un «escenario», o «dispositivo escénico» (apotético, en consecuencia), en el que figuren obligadamente sujetos operatorios (S) y objetos (o sujetos corpóreos intercalados entre ellos).

Supuesto este «dispositivo escénico» definiremos el fenómeno como aquel objeto o disposición de objetos que se hace presente a un sujeto (o grupo de sujetos operatorios) en la medida en que tal presencia resulta ser comparable (y eventualmente diferenciable)

respecto de la presencia que ese objeto o disposición de objetos alcanza ante otros sujetos. Esta definición de fenómeno se aparta de aquellas otras que, en la línea de Kant o de Husserl, tienen en cuenta únicamente la presencia del objeto ante un único e incorpóreo sujeto, dejando de lado el momento de la confrontación entre las presencias a diferentes sujetos corpóreos (o al mismo sujeto en diferentes situaciones). El objeto «Luna», en cuanto fenómeno, estaría delimitado en el espacio óptico (apotético), en tanto se hace presente no sólo ante el observatorio S_1, sino también ante el observatorio S_2, cuyas diferencias mutuas habría que confrontar a través, entre otras cosas, del paralaje.

Definimos la apariencia como la función que determinados dispositivos objetivos *a* (apóteticos respecto del sujeto operatorio) y alotéticos, no necesariamente signitivos, respecto de terceros dispositivos, desempeñan respecto de terceras situaciones o dispositivos *r* (cuando la relación (S,r) no se dé como inmediata, sino como mediada por la relación (S,a)) en orden a obstruir o a facilitar la relación mediata (S,r). El concepto de apariencia, así definido, implica un componente práctico (en función de la obstrucción o la facilitación), en relación con el sujeto *β*-operatorio al margen del cual el concepto de apariencia se desvanece; pero tampoco podría atribuirse a un objeto o disposición de objetos, en sí mismos considerados, la condición (a) de apariencia, si no se tuviera en cuenta su relación a terceras situaciones (r), en el sentido dicho.

Para decirlo en una fórmula breve: los fenómenos implican la relación de un objeto o disposición de objetos a más de un sujeto; las apariencias implicación la relación de un sujeto (animal o humano) a más de dos objetos o disposiciones objetivas. Según esto podrá decirse que toda apariencia ha de ser capaz de desempeñar el papel de fenómeno, así como todo fenómeno ha de ser capaz de desempeñar la función de apariencia.

De la precedente definición de apariencia derivamos una clasificación de las apariencias en diversos tipos, según los modos de establecerse la relación entre los términos (S), (a) y (r). Advertimos que esta clasificación ha de ir referida, no ya a los términos (a), absoluta-

mente considerados, o incluso en una determinada relación con (r); sino a estas disposiciones consideradas en función de una tipología pertinente de sujetos (S). La clasificación de las apariencias en I (apariencias falaces) y II (apariencias veraces) debe ser entendida como una clasificación dialéctica. Una apariencia-de es veraz cuando efectivamente resulte estar vinculada a la realidad en función de la cual la consideramos apariencia. Un síntoma (o síndrome), como el antes citado, de calor, rubor y dolor, es, en general, una apariencia veraz si efectivamente este síndrome tiene que ver con un tumor; pero acaso ese calor, rubor o dolor, no tengan que ver con un tumor y entonces constituirían una apariencia falaz del tumor (sin perjuicio de que pudiéramos hablar de una verdadera apariencia).

La dificultad que esta clasificación suscita, y que tiene que ver con la dialéctica propia de la construcción del concepto de apariencias, deriva del hecho de que al definirlo ponemos en el mismo plano, como especies de un género, a las apariencias veraces y a las falaces. Pues parece innegable que sólo las apariencias veraces satisfacen la definición de apariencias y aun de verdaderas apariencias: sólo si tras la apariencia alcanzamos la realidad correspondiente podremos hablar de apariencia. Y esto no ocurre con las apariencias falaces.

Sin embargo, esta dificultad acaso sólo se mantiene en el supuesto de considerar a las dos especies de apariencias como si fuesen especies inmediatas, primarias o simultáneas en las que se divide un mismo género. Nos encontraríamos ante una dificultad parecida a la que se nos presenta en el caso de la división del género *relación* en las especies *relaciones reflexivas* y *relaciones no reflexivas*; o bien, en el caso en el que se establece la división de las clases extensionales en clase unitarias (o vacías) y clases múltiples (o llenas). El concepto de relación dice inicialmente alteridad del término x a otro término y; el concepto de clase extensional dice inicialmente multiplicidad de elementos. Si sólo considerásemos un término x no formaríamos el concepto de relación; y sólo atendiésemos a un elemento (más aún, a un vacío) no formaríamos el concepto de clase. Pero esto no quiere decir que una vez formado el concepto relación no reflexiva, no podamos construir, a partir de él, mediante la operación producto re-

lativo, para el caso de las relaciones simétricas, el concepto límite de relación reflexiva.

En nuestro caso, las apariencias falaces no podrán figurar como una especie inmediata del género *verdaderas apariencias*. El concepto de apariencia falaz presupone el concepto de apariencia veraz; pero esto no impide que, una vez dado este concepto, podamos alcanzar, como un concepto límite, el de apariencia falaz, como una de las especies de las verdaderas apariencias enmarcas en k.

Habrá también que tener en cuenta los casos en los cuales las apariencias no son falaces pero tampoco son veraces. El actor teatral que se disfraza de clérigo no da lugar a una apariencia veraz, pero tampoco falaz, pues a nadie pretende engañar. Hablaremos de apariencias indeterminadas cuando no sea posible determinarlas como veraces o falaces. El «falso clérigo» es acaso un verdadero actor y, en cuanto tal, no es tampoco un «clérigo falso» (una apariencia falaz de clérigo, un impostor), sino un clérigo simulado o representado. Otra cosa es que alguien (un sujeto S, hombre o animal) interprete, o confunda una simulación dada como si fuese la propia realidad por ella simulada; es decir, que alguien (el sujeto, animal o humano) se «engañe» (o sea engañado) tratando a una entidad alotética (sea simulación mimética, sea apariencia) como si fuese la entidad autotética correspondiente. Estas situaciones de «ambigüedad objetiva», en las que se confunden (por los sujetos que actúan en ellas) las apariencias, las simulaciones miméticas, las apariencias veraces o las indeterminadas son situaciones propiciadas, con frecuencia, y, a veces, buscadas por las artes representativas (o miméticas) como puedan serlo el teatro, pero también la televisión y, por supuesto, el cine, la fotografía y su precursora, la pintura. La ambigüedad o confusión objetiva alcanza sus grados más altos en aquellas representaciones teatrales, por ejemplo (ya sean presenciadas directamente, ya sea a través de la televisión) en las cuales los actores representan su propio papel de actores, o su propia vida real en cuanto vida o «fragmento de vida» representada en una suerte de *commedia dell'Arte* (como es el caso de la serie televisiva *Gran Hermano*). Las apariencias que llamamos «apariencias absolutas» se constituyen

ahora como apariencias objetivamente confusas, precisamente en e momento en el cual pierden, ante los sujetos pertinentes, su condición alotética y comienzan a ser interpretadas (incluso por los mismos sujetos actores) como entidades autotéticas. La historia de Ginés, actor y mártir, que representando a Cristo en la época de las persecuciones, por cuenta del césar Galerio, se hizo cristiano, puede servir de ejemplo. Pero también la situación que Cervantes nos describe a propósito de las hazañas de don Quijote, enfrentándose a los títeres del retablo de Maese Pedro. Sin embargo, sin necesidad de referirnos al teatro también en otras artes de la representación o de la simulación mimética, por ejemplo, en la pintura, encontramos muchos ejemplos conceptualizables por medio de la «ambigüedad objetiva», que la tradición nos ha transmitido. En efecto, las figuras pintadas, que en sí mismas son acaso meras simulaciones miméticas (a') pueden comenzar a desempeñar el papel de apariencias cuando un sujeto dado, en lugar de interpretarlas como simulaciones alotéticas o apariencias (a) se comporte ante ellas como si fuesen realidades autotéticas (r). Su función de apariencia comenzará a actuar, de acuerdo con la definición de apariencia que venimos utilizando, en el momento en que ellas están obstruyendo las relaciones efectivas que a mantiene con r. Las uvas pintadas (a') por Zeuxis confundieron (engañaron) a los pájaros (S) que se lanzaron a comerlas, como si fueran uvas reales (r). Pero la cortina pintada (a') por Parrasio confundió (engañó) a su vez al propio Zeuxis (S) cuando la tomó por una cortina real (r), que estaba cubriendo al propio cuadro que, al parecer, su rival iba a presentarle (y, por ello, Zeuxis reconoció la superioridad del arte de Parrasio: «Yo he pintado –dijo Zeuxis– unas uvas que han confundido a unos pájaros pero Parrasio una cortina que me ha confundido a mí»). La uvas de Zeuxis, o la cortina de Parrasio son «apariencias falaces de presencia» y en su grado límite, en el momento en que ni siquiera fueron interpretadas como apariencias veraces (alotéticas) sino como realidades mismas (autotéticas).

I. **Apariencias falaces** (o, al menos, **no veraces**) serán aquellas apariencias (a) que desempeñan, respecto de (S), una función obsta-

tiva, respecto de la posibilidad de que (r) se constituya como una disposición objetiva identificable (tendremos en cuenta a *r* como el término de una relación alotética objetiva de *a*).

Dentro de la rúbrica de apariencias falaces distinguiremos dos subtipos principales según la naturaleza de la disposición (a):

(A) *Apariencias configurativas.*

(1) *Apariencias configurativas de presencia*, cuando (a) sea una disposición presente y delimitada como tal apariencia, o bien de forma que (a) desempeña un papel de apariencia, frente a (r) que desempeña el papel de realidad (el caso de la apariencia del búho producida por la mariposa *Calligo*), o bien cuando (a) se mantiene como presente frente a un (r) irreal (podría ponerse como ejemplo la apariencia de los canales de Marte «descubiertos» en 1877 por J.V. Schiaparelli).

(2) *Apariencias configurativas de ausencia.* En las apariencias de ausencia habría des-aparecido el término (a); pero de suerte que su ausencia se nos ofrezca como una privación, y no como una mera negación. Nos encontramos entonces con una situación límite constituida al introducir retrospectivamente el término (a) como des-apariencia. La ocultación del animal cazador ante su presa es la forma más común de este tipo de apariencias, en el campo etológico; también la apariencia por *ausencia mimética* de la presa que estando ante los ojos del cazador queda disimulada como uno más de los contenidos del paisaje (el caso del «melanismo industrial» que hace que la polilla *Biston betularia* sea sustituida por la forma melánica *carbonaria* o recíprocamente). El *vacío fenoménico* fue interpretado por los eléatas como una apariencia (des-apariencia) del *Ser*. Hablaremos, por tanto, de «apariencias eleáticas». Y el vacío es el mejor ejemplo que podríamos poner hoy de «apariencia eleática»; y decimos hoy, porque, como es sabido, desde Demócrito fue frecuente considerar al vacío absoluto, no como una realidad, puesto que se interpretaba como un no-ser, pero tampoco como una apariencia. En nuestra terminología: el vacío no era, desde luego, una apariencia de presencia, en tanto que en el recinto vacío nada se veía o se apreciaba; pero tampoco era apariencia de ausencia porque lo que

se afirmaba precisamente era que en el lugar vacío no había nada oculto. Las discusiones entre plenistas y vacuistas llegaron hasta Torricelli y Pascal, aunque los argumentos no «experimentales» contra la existencia del vacío se habían dado ya antes («si no hubiese nada entre las paredes del receptáculo vacío estas paredes deberían tocarse»). Pero hoy se admite comúnmente que el vacío de un recinto cualquiera o el vacío del espacio cósmico, el «espacio vacío» enmarcado por nuestra galaxia o simplemente el espacio vacío desenmarcado, el «espacio absoluto newtoniano», es una apariencia negativa porque un tal vacío (que, sin embargo, para Newton estaba de hecho inundado, en cuanto «sensorio divino», por la divinidad) está realmente lleno de materia trasparente a la luz o a otro tipo de ondas electromagnéticas o gravitatorias.

(B) *Apariencias por conexión.*

(1) *Por conexiones de presencia adventicias, erróneas, o desviadas*: Apariencias derivada de asociaciones accidentales, por ejemplo, de contigüidad secuencial (*post hoc, ergo propter hoc*), de semejanza (ilusiones de la magia homeopática, etc.).

(2) *Por ausencia de conexión* (por *des-conexión*). Hipóstasis o sustantivación de términos objetivos des-contextualizados (la apariencia del Sol copernicano, centro del mundo, en cuanto entidad sustantivamente dada).

II. Apariencias veraces (al menos, **no falaces**).

(A) *Apariencias sinalógicas, fundadas en relaciones alotéticas sinalógicas (a,r)*: indicios, huellas, velos, síntomas. La *apariencia sana* o aspecto exterior-k *visible* (a) de un organismo (de su piel, etc.), me remite a la salud de los órganos *invisibles* encerrados por el «estuche epidérmico», que constituyen la realidad (r) de referencia; la apariencia-k es ahora un síntoma (y el síntoma puede tomarse ahora como un signo instrumental, con *praevia notitia sui*) y tiene con la realidad la relación alotética que el efecto tiene con la causa.

(B) *Apariencias isológicas*: analogías, proporciones, etc. (la ley de atracción de las cargas eléctricas de Coulomb como, apariencia de la ley de gravitación de Newton).

(C) *Apariencias mixtas*. Valdrían como ejemplo los espejismos.

9. Una apariencia enmarcada en un marco *k* se opone, por tanto, a una apariencia desenmarcada de todo marco concreto *k*. Las apariencias-k lo son en función de realidades dadas en *k*. La conexión entre las apariencias-k y la realidad-k sólo puede establecerse a partir de sujetos S_i-operatorios (sujetos que no tienen necesariamente que ser sujetos humanos, porque también los sujetos etológicos pueden ser operatorios).

Si suprimimos los sujetos operatorios que establecen el nexo entre la apariencia-k y la disposición objetiva-k, la apariencia deja de serlo. Por consiguiente, las apariencias implicarán siempre presencias apotéticas (a distancia) de modo inmediato o mediato, porque las operaciones (de juntar o de separar) suponen la acción de sujetos ante objetos en situación apotética. La presencia apotética la constatamos de modo inmediato, sin perjuicio de los procesos de génesis, a través de los llamados (por los fisiólogos) *teleceptores* (principalmente, el órgano de la visión y, en segundo lugar, el órgano del oído); pero también los *propioceptores* o *intraceptores* (sensores cenestésicos, táctiles, olfativos, etc.) pueden, de modo mediato, poner al sujeto en «presencia a distancia», de r por la mediación de la persistencia o recuerdo de imágenes visuales o auditivas o a través de la presencia en el recuerdo de las sensaciones experimentadas a lo largo de los desplazamientos. Y no sólo los hombres: también los animales tienen *teleceptores* y, por tanto, han de enfrentarse con las experiencias de sus mundos entorno respectivos. No son los hombres quienes por su especial naturaleza (su doblez, su capacidad de hablar, su fantasía mitopoyética) han introducido en la realidad las apariencias. La mariposa *Calligo* extiende sus alas, ofreciendo con ello al pájaro depredador la *apariencia* de un búho capaz de espantarle. Desde este punto de vista, las apariencias, en la medida en que las referimos a realidades a distancia (o *in absentia*), tienen siempre algo de lo que los *significantes* (en el sentido de Saussure) tienen respecto de los *significados*, siempre que estos significantes mantengan una continuidad, causal por ejemplo, respecto del significado (es decir, siempre que los significados no sean significaciones abs-

tractas arbitrariamente asociadas a los significantes, según el requerimiento que el propio Saussure tuvo a bien formular).

Las apariencias-k, diremos por nuestra parte (a fin de evitar la utilización de una Idea tan ambigua como la de *intencionalidad*, que ronda la teleología metafísica), son *alotéticas* ($\alpha\lambda\lambda o\varsigma$ = otra cosa; $\theta\acute{\varepsilon}\sigma\iota\varsigma$ = posición), es decir, nos remiten a algo distinto del mismo *k*, algo así como ocurría con los signos siempre que éstos no fueran autogóricos o tautogóricos.

9. El concepto de apariencia enmarcada, o apariencia-k, nos obliga a distinguir, por tanto, entre diversas formas de apariencia, tal como se nos presentan en la experiencia ordinaria. Las apariencias-k se diferencian, ante todo, de las apariencias desenmarcadas (de *k*), pero también de las falsas apariencias o pseudoapariencias, respecto de *k* (las falsas apariencias, o apariencias falaces, podrían ser consideradas como apariencias de apariencias). La apariencia de un rostro maquillado no tiene como correlato interno a la salud del organismo k. El maquillaje del rostro que disimula la palidez enferma, mediante la cosmética, no es una apariencia interna de la salud, es una pseudoapariencia, un cosmos aparente, producido por la cosmética, una falsa apariencia, o una apariencia de las apariencias-k dadas en el marco de la salud orgánica. Otra cuestión en la que aquí no podemos entrar es la cuestión de los criterios de internalidad o externalidad, respecto del marco-k. El maquillaje puede considerarse biológicamente como externo o adventicio al rostro maquillado (por oposición al color natural de «apariencia sana»); pero podíamos considerar interno si utilizamos un criterio físico (si perjuicio de sus efectos biológicos) y entonces el maquillaje cosmético no sería una pseudoapariencia, sino una verdadera apariencia (acaso falaz) del rostro sano. La «granada de cera» que el rey Tolomeo ofreció en un banquete al filósofo estoico Esfero para poner a prueba su «fantasía cataléptica», podría considerarse biológicamente como una pseudoapariencia; pero estéticamente, en el marco del banquete, por su emplazamiento junto a otras granadas reales, se nos presentaría como una verdadera apariencia, aunque falaz.

En cuanto se contraponen a las falsas apariencias o a las pseudoapariencias, las restantes apariencias-k podrán ser calificadas de ver-

daderas apariencias, lo que no quiere decir que por ello, las verdaderas apariencias hayan de ser apariencias verdaderas (o veraces, como preferimos denominarlas para evitar la algarabía). Pero lo cierto es que estamos ante distinciones objetivas (falsas apariencias y verdaderas apariencias) que a su vez pueden ser apariencias verdaderas (veraces o falsas, falaces); distinción que la lengua española permite expresar (puesto que es así como tales distinciones se insinúa en esta lengua) mediante el cambio de la posición (pre o post) del adjetivo verdadero, o falso, respecto al sustantivo al que se aplican. Cuando el adjetivo verdadero va antepuesto al sustantivo gramatical, se da a entender que éste tiene la estructura o verdad ontológica, en nuestra caso su realidad-k, que, por las razones que sean, se les suponen requeridas para que ese sustantivo pueda a su vez determinarse alternativamente según relaciones a terceros (por ejemplo, según la relación de verdad o falsedad lógica o epistemológica); pero cuando el adjetivo verdadero va pospuesto al sustantivo gramatical, damos a entender que este sustantiva ya tiene su verdadera estructura-k (si no la tuviera no podríamos posponerle el calificativo de verdadero sin incurrir en sinsentido o «error categorial»). Lo que no implica que a su vez la calificación sea correcta. Pondremos algunos ejemplos. Si tomamos como sustantivo gramatical al término «religión» se distinguen en español (no entramos en sus fundamentos teológicos) las falsas religiones o pseudoreligiones (llamadas a veces supersticiones, brujerías o magias) de las verdaderas religiones; y, sin embargo, estas verdaderas religiones suelen ser, a su vez, clasificadas, al menos por los teólogos católicos, en religiones verdaderas (para los cristianos el catolicismo) y en religiones falsas (para lo musulmanes el cristianismo). *Mutatis mutandis*, diríamos cosas análogas del sustantivo «filosofía»; la distinción también es aplicable a los lenguajes algebraicos.

Las apariencias-k enmarcadas, tal como las estamos presentando, son partes, momentos o aspectos atribuidos a un marco k, pero en tanto dicen alguna continuidad causal o de otra índole con determinada realidad que tiene también alguna relación con el marco-k, pero que no está explicitada desde la apariencia, sino que está implícita en ella u oculta por ella.

La característica de las apariencias enmarcadas nos obliga también a distinguir *apariencias-de* y *apariencias-ante* (respecto del sujeto operatorio). Y tanto las apariencias determinadas como de las pseudoapariencias, pueden ser presentadas como apariencias-ante. Los *fenómenos* intersectan con las apariencias, ante todo, en cuanto apariencias-ante. En este sentido se utiliza, en general, el término «fenómeno» que tiene, sin duda, un uso más académico que el término «apariencia», más mundano, y con el cual no se identifica del todo. En efecto, cuando designamos a algo (un eclipse de Luna, la refracción del palo sumergido en el agua, el fenómeno Döppler, pero también la oveja de dos cabezas) como un *fenómeno* (a veces, como un efecto, como un hecho), lo que subrayamos es ese algo diferente de lo que otros sujetos suelen percibir, algo más o menos insólito que se nos hace presente ante nuestra vista, también ante nuestro oído, como el efecto Döppler, o incluso al tacto, como el llamado «fenómeno o ilusión de Aristóteles», experimentado como un desdoblamiento de la nariz, al hacer resbalar por ella los dedos medio e índice cruzados.

«Fenómeno», en la filosofía kantiana es «lo que se nos aparece» (por tanto, apariencia-ante nuestros ojos, oídos, etc.); detrás de el fenómeno, Kant ponía el «noúmeno» que ya no podría aparecer ante cualquier sujeto que estuviera solamente dotado de sentidos (a lo sumo podrán ser pensados por un *Noús*). También en la Fenomenología de Husserl el fenómeno es «lo que se hace presente». Y aunque las apariencias son desde otro respecto, fenómenos, no siempre los fenómenos, por ejemplo los fosfenos, tendrán que ser considerados como apariencias de algo distinto de ellos mismos, sino simplemente como «lo que se hace presente a la conciencia pura» (para usar la terminología del propio Husserl).

En cualquier caso, no podría decirse que las apariencias, según el concepto que estamos dibujando, «se den por sí mismas ante los sujetos que las perciben», como si fuesen meros fenómenos. Decimos de algo que es apariencia-k, cuando está en conexión de continuidad, contigüidad o semejanza con una realidad que suponemos «actúa en otro lugar» (*alotéticamente*) del marco-k y que no tiene por

qué hacerse presente al mismo tiempo que la apariencia. De otro modo, el papel de «apariencia» sólo podríamos asignarlo a algunos momentos o aspectos de k después de que hayamos establecido la realidad k correlativa. Según esto, la apariencia se constituye como tal en un proceso de autologismo retrospectivo por el cual el sujeto operatorio «retrocede» al momento o fase de la protoapariencia k después de haber bosquejado la realidad k a cuyo acceso dio lugar la protoapariencia k. Se trata de una dialéctica análoga a la que advertimos en la célebre distinción de Hans Reichenbach entre los «contextos de descubrimiento» y los «contextos de justificación» de las ciencias positivas. Generalmente se interpreta esta distinción en el sentido psicológico más trivial: primero, se descubren los canales de Marte; después, habrá que justificar el descubrimiento. Con ello se vuelve la espalda al hecho de que el llamado «descubrimiento» antes de su «justificación» es sólo un episodio psicológico subjetivo y no un momento objetivo de un proceso gnoseológico (el «descubrimiento de los canales de Marte» por el P. Schiaparelli, al que nos hemos referido, no fue tal, porque esos «canales» solo fueron un artefacto telescópico o un «invento» del astrónomo). Las apariencias son correlativas de realidades determinadas y, por ello, sólo en función de estas realidades podrían considerarse como apariencias.

10. Una cuestión general de gran importancia para nosotros, ha de ser, según lo dicho, la cuestión de la relación entre las apariencias y las simulaciones. A las simulaciones puede convenirles presentarse como apariencias (a'): las ciudades Potemkin, ofrecidas a Catalina II de Rusia durante su viaje a Crimea por su primer ministro, eran simulaciones de ciudades reales que, además, aparentaban serlo. Y las apariencias pueden figurar como una simulación: el gorila se da grandes puñetazos en el pecho simulando y aparentando a la vez fuerza airada. Pero hay apariencias que no pueden simular algo que no es semejante o análogo a ellas; hay simulaciones que no son ni quieren ser apariencias de nada, sino, por ejemplo, sustitutos isomorfos, simulacros (durante el Imperio se llamaban *simulacra* a ciertas maniobras militares de las legiones romanas; pero estos simulacros eran simulaciones y no pretendían aparentar una batalla real).

Las simulaciones no miméticas practicadas en Hidrodinámica y en Mecánica de fluidos, mediante modelos de autómatas o de otro tipo, no buscan tanto producir la apariencia de un torbellino, cuanto reconstruir, por vía isológico-abstracta, la estructura del torbellino. Las simulaciones de lluvias, nubes o sol, mediante ilustraciones ofrecidas por ordenador, muy frecuentes en los espacios meteorológicos de los informativos de televisión, no pretenden ser apariencias de lluvias, nubes o sol (aunque algunas veces se diría que el autor de las ilustraciones tiene «impulsos realistas» y procede como si quisiera aparentar fotografías reales de lluvias, nubes o sol).

11. Sobre la verdad daremos aquí unas rápidas indicaciones acerca del sentido en el que vamos a utilizar el término.

Ante todo, en qué sentidos no vamos a utilizar el término verdad. No vamos utilizarlo al margen de cualquier marco previo (como ocurre en frases como la siguiente: «toda su vida estuvo consagrada a descubrir la verdad»; o bien: «la verdad es un atributo trascendental del ente»). De la misma manera a como procedíamos con el término apariencia, referiremos siempre la verdad a un marco, mejor o peor definido; lo que significa, desde las coordenadas del materialismo filosófico, que no presuponemos «verdad primera o universal» alguna, sino, a lo sumo, múltiples y heterogéneas verdades que, además, no tendrían por qué derivarse siempre las unas de las otras, en una suerte de *mathesis universalis*, sino que, por el contrario, podrían ser a veces independientes, y a veces incluso incompatibles.

La Idea de Verdad la consideraremos definida a partir de la Idea de Identidad. No de una Idea general de Identidad (que contenga, por ejemplo, «identidades esquemáticas» tales como la figura de una circunferencia definida por «lugares geométricos»), sino de una Idea de identidad que vaya referida a identidades sistemáticas. Estas constan de más de un esquema de identidad y presuponen las operaciones de un sujeto operatorio capaz de manejar términos para establecer relaciones internas (sintéticas) entre ellos. A las relaciones de identidad sintética, dadas necesariamente dentro del marco de un contexto determinante, las llamamos verdades, en su sentido más fuerte.

No será posible, según esto, hablar de verdades al margen de la actividad de los sujetos operatorios (sin perjuicio de que estos sujetos operatorios hayan de ser «segregados» en los casos de las verdades más firmes). Suprimidos los sujetos operatorios por hipótesis, todas las verdades se desvanecen. Suprimidos no ya acaso la totalidad de los sujetos que intervienen en el ente televisivo, sino únicamente los sujetos que contemplan la pantalla de televisión, perdería todo sentido hablar de la verdad o del error de los informativas: lo que quedaría serían los cursos de imágenes que pasan por la pantalla; pero la relación de identidad de esos cursos de imágenes, con las «realidades» a las cuales esos cursos pudieran remitir sólo puede establecerse por la mediación de sujetos operatorios. Sin embargo, la verdad, en cuanto identidad, no tendrá por qué ser reducida a ese sujeto (por ejemplo, a las proposiciones verbales que él pueda formular). Precisamente la identidad sintética constitutiva de una verdad se establece en el mismo proceso mediante el cual las operaciones del sujeto resultan segregadas (disociadas, no separadas) de la identidad sistemática (científica o tecnológica) establecida.

Se comprende, desde estos presupuestos, la afirmación de que la verdad enmarcada, entendida como identidad, haya de ser siempre correlativa a las apariencias. En efecto, el sujeto operatorio es un sujeto apotético. Pero esto quiere decir que opera ante fenómenos corpóreos, pero no en su mera condición de fenómenos aislados, sino en tanto los unos remiten alotéticamente a los otros: es decir, en la medida en que son apariencias.

No podemos tomar en cuenta, por tanto, a las supuestas «verdades eternas» o «puras» situadas más allá del «reino de las apariencias». Las verdades sólo pueden establecerse desde las apariencias, lo que no impide que a través de estas apariencias puedan establecerse relaciones terciogenéricas que, en todo caso, deberán siempre estar vueltas de cara a las apariencias. Así, por ejemplo, sólo desde las figuras de los triángulos rectángulos dibujados en el plano del papel, de la pizarra o de la arena (y estas figuras son apariencias de triángulos, como la pizarra, el papel o la arena es apariencia de plano) pudo Euclides establecer la identidad sintética (la verdad) entre la suma

de los cuadrados construidos sobre los catetos y el cuadrado construido sobre la hipotenusa.

La verdad implica, por tanto, las apariencias y establece de algún modo la conexión entre las apariencias y una realidad enmarcada junto con ellas que sea capaz de instaurar una identidad sintética. Sin duda no todas las verdades (no todas las identidades sintéticas) alcanzar el rigor del teorema de Pitágoras demostrado por Euclides; las verdades no son siempre del mismo tipo «claro y distinto»; caben franjas de verdad y cabe hablar también de verdades menos claras y menos distintas (es decir, oscuras o confusas) pero que no por ello dejan de ser verdades.

Pero si las verdades implican siempre las apariencias, en cambio las apariencias no conducen siempre a verdades determinadas. Y no sólo porque hay apariencias falaces (que conducen a errores), sino también porque hay apariencias que no pueden propiamente considerar como veraces ni falaces, dado el grado ínfimo de claridad y distinción que ellas ofrecen; o simplemente dados los casos en los cuales las apariencias nos conducen a otras apariencias, sin que pueda determinarse dónde comienza la realidad de referencia, que, sin embargo, habrá de suponerse dada, aunque de un modo determinado. Este sería el caso más general de la televisión.

12. Desde el momento en que dejamos de lado la posibilidad de ocuparnos de la Verdad, de la Apariencia o de la Realidad, como si fueran continuos absolutos y únicos (una posibilidad que abrió a la posteridad Parménides, cuya influencia aún puede percibirse en nuestro presente) y consideramos en plural estas tres grandes Ideas, cabe justificar la atribución a estas Ideas del formato lógico propio de las clases lógicas. Es decir, cabe justificar, aun reconociendo su carácter artificioso, el tratamiento de estas Ideas como si fuesen clases lógicas: la «clase de las verdades», la «clase de las apariencias» y la «clase de las realidades». Sin duda, hay un notable grado de artificio en este proceder, como lo hay, por ejemplo, en el proceder de la Biología teórica (Rasewski), cuando trata a las células como si fuesen esferas geométricas perfectas. Pero las ventajas metodológicas pueden justificar el artificio, siempre que no nos olvidemos de que lo es.

Por ejemplo, las mismas relaciones de identidad, al menos parcial, que pudiéramos atribuir a algunas apariencias a respecto de algunas realidades r podrán simbolizarse por la relación de inclusión de clase a ⊂ r; y, de hecho, la identidad (extensional) de clases se define a partir de esta relación: [(P=Q) =. def. (P ⊂ Q) & (Q ⊂ P)]. Los valores booleanos (1,0), que se utilizan en esta Lógica de Clases pueden simbolizar verdad o falsedad proposicional. Por ejemplo, (P ⊂ Q = 1, equivale a (P ⊂ Q) es verdadera).

Las variables de los términos *x,y,z* se utilizarán para utilizar términos que pertenecen a clases (por ejemplo: x ∈ P, y ∈ Q).

13. Ahora bien, cuando queremos circunscribir nuestra atención, no ya a cualquier clase de apariencias, de realidades o de verdades, sino a las apariencias, realidades o verdades que puedan ser determinadas a través de la televisión, se nos hará imprescindible definir los marcos que sean pertinentes para cada una de las clases consideradas.

Por lo que se refiere a los marcos de las apariencias que tengan que ver con la televisión: como marco primario de las apariencias televisivas consideraremos a las pantallas receptoras, a las telepantallas. Las pantallas de televisión nos ofrecen un marco característicamente apotético, un marco situado necesariamente a distancia de los sujetos televidentes. Este marco se desvanecería en el momento en cual la señal procedente de la antena receptora pudiera afectar directamente al cerebro: los aparatos de televisión intracraneal obligarían a cambiar nuestros planteamientos.

En el marco primario constituido por la telepantalla encontramos, desde luego, falsas apariencias (o pseudoapariencias); al menos como tales podrían interpretarse, por ejemplo, los reflejos que en la pantalla advertimos y confundimos, de vez en cuando, con las verdaderas apariencias televisadas (el reflejo de la ventana del cuarto de estar en la pantalla de la televisión se confunde, de vez en cuando, con la imagen de una ventana que estuviera siendo televisada; el sonido del teléfono móvil que suena desde el interior de mi bolso se confunde con el sonido del teléfono que veo en la pantalla), es decir, con las imágenes que desfilan por la pantalla y que designaremos

con la letra P. Y para subrayar el marco apotético-escénico en el que las P se desenvuelven utilizaremos la expresión $\mathfrak{E}$(P), significando: verdaderas apariencias P dadas en el marco escénico $\mathfrak{E}$.

Sin embargo, no todo lo que aparece en $\mathfrak{E}$ puede considerarse como apariencia, aun dejando aparte las falsas apariencias. La «nieve» o las «líneas agitadas», que se mueven caóticamente en la pantalla mal sintonizada no son propiamente aún apariencias televisivas porque no alcanzan la morfología que le es propia. Tampoco pueden considerarse como apariencia desenmarcadas, puesto que son dadas en $\mathfrak{E}$. Podríamos interpretarlas como apariencias nulas $\mathfrak{E}$(0), o bien como apariencias materiales y no formales.

Tanto las pseudoapariencias, como las apariencias P nulas y como las verdaderas apariencias desempeñan el papel de fenómenos ante los sujetos que las contemplan (o como se dice también que las «visionan»).

Estos fenómenos, en cuanto apariencias, habrían de ir referidos alotéticamente a otras realidades o a otras apariencias. Aquí será preciso introducir una distinción esencial entre dos planos no necesariamente disyuntos o paralelos, a través de los cuales pueden ir desplegándose las apariencias primarias de $\mathfrak{E}$(P):

(1) Ante todo, un plano interno (o inmanente) a $\mathfrak{E}$(P), en el cual las imágenes-apariencias se concatenan con otras apariencias de $\mathfrak{E}$(P): podríamos decir que son alotéticas aun dentro del plano mismo de la pantalla (alotético-inmanentes). La cuestión es la de si la realidad a la que estas apariencias concatenadas han de ir referidas habrá que situarla en cualquier caso en el exterior de $\mathfrak{E}$(P) –por ejemplo, en la emisora–, o bien si podría estar constituida por la misma trama de las imágenes dadas en $\mathfrak{E}$(P), si es que esta trama tiene la consistencia ideal que no requeriría ser puesta en conexión con alguna realidad trascendente a la pantalla. Las imágenes que van fluyendo en la telepantalla podrían considerarse como apariencias que anuncian otras imágenes o aspectos diversos de los ya ofrecidos (el caso de una secuencia de imágenes surrealistas o abstractas o fractales creadas por ordenador). Sin embargo, si queremos mantener la especificidad de las experiencias televisivas, tendremos que

concluir que las apariencias ℰ(P) no han de perder enteramente la referencia alotética al exterior de la pantalla (por ejemplo, a la cámara de la emisora); de otra suerte, no sería posible diferenciar las apariencias de ℰ(P) de las del cinematógrafo, de las del vídeo clip o de las de la pantalla del ordenador. Quien no ve en las secuencias de imágenes de ℰ(P) efectos o apariencias que están siendo causadas, a la milésima de segundo, por alguna cámara situada en algún lugar de la Tierra o acaso a cientos de miles de kilómetros de distancia de ella (pongamos por caso, en la Luna, durante la transmisión del alunizaje del Apolo XI el 20 de julio de 1969), ése carece de «sentido de la realidad» (con todas las implicaciones tecnológicas, económicas y políticas que la «realidad» en este caso envuelve). Otra cosa es la posibilidad de disociar la ilación interna de las imágenes de la secuencia, que aun recibidas a la cienmilésima de segundo desde el exterior, puedan componerse en estructuras «inmanentes a la pantalla», de modo análogo a como puedan componerse las imágenes producidas aleatoriamente en la pantalla del ordenador.

(2) Pero sobre todo, un plano externo o transversal a ℰ(P), el plano en el cual puedan establecerse las líneas de conexión transverso-alotéticas de las que hemos hablado, entre las imágenes o cursos de imágenes de la telepantalla ℰ(P) y otras realidades externas y generalmente muy distantes de la telepantalla, siempre que estas realidades sean pertinentes para constituir la propia semántica morfológica vinculada a la ilación interna de las imágenes. Habría que reproducir aquí las cuestiones que sobre la conexión entre el significado y la verdad (o bien las cuestiones que Frege planteó sobre la conexión entre la *referencia* [*Bedeutung*], y el *sentido*, [*Sinn*], de las proposiciones) se suscitaron ampliamente en el Círculo de Viena. ¿Es posible siempre circunscribir el significado de las apariencias ℰ a la inmanencia de su curso en pantalla, es decir, a su disposición plano-alotética? ¿No habrá que reconocer que muchas veces, el significado de estas apariencias (no ya su verdad) sólo se alcanza en contacto con las referencias dadas en el plano transversal, es decir, en la condición transverso-alotética de las apariencias? Al menos, en los casos en los que pueda tener lugar un «argumento ontológico»

(es decir, una situación tal en la que la esencia –el significado– requiera, por su materia, la existencia, es decir, la referencia) habrá que reconocer que el significado no siempre es independiente de la referencia, y aun de la verdad. El significado de «esta apariencia de astronauta» que está alunizando, pide su existencia real, porque si ésta no hubiera tenido lugar no podrá hablarse siquiera del «alunizaje de Neil Armstrong» a las 6:30 del 20 de julio de 1969. Las imágenes televisadas ese 20 de julio de 1969 que ofrecieron el alunizaje de Armstrong y Aldrin, desde el Apolo XI, cambiarían enteramente de sentido si en lugar de ser apariencias veraces hubieran sido el resultado de un montaje de la NASA, es decir, hubieran sido secuencias de apariencias falaces.

14. Reconocemos, por tanto, que las apariencias $\mathfrak{E}(P)$ que hemos tomado como primarias en la televisión son también, de algún modo, transverso-alotéticas, a lo largo de esta línea que atraviesa el plano de la pantalla, a través de la cual habrá de quedar, en todo caso, establecida su continuidad con la realidad.

Lo que ocurre es que esta realidad es, a su vez, una realidad constituida por apariencias apotéticas, en este caso las apariencias del escenario artificial (el estudio) o natural (la Luna) ante el cual se sitúan las cámaras. Designemos por $\mathfrak{E}(C)$ o $\mathfrak{E}(C')$ a estos escenarios, respectivamente artificiales o naturales. La superficie de la Luna que era captada por la telecámara el 20 de julio de 1969 era ya una apariencia, apariencia era como la de la superficie de la Luna que se captaba en las pantallas. Las apariencias de la telepantalla han de considerarse, por tanto, dadas en continuidad sinalógica con las apariencias de la telecámara. Y como las apariencias de $\mathfrak{E}(P)$ se constituyen como tales morfológicamente ante los ojos del sujeto que las mira, así también las apariencias de $\mathfrak{E}(C)$ o de $\mathfrak{E}(C')$ se constituyen en general ante los ojos de los cámaras que las enfocan o que han calculado el enfoque de la telecámara.

Dicho de otro modo: tanto $\mathfrak{E}(P)$ como $\mathfrak{E}(C)$ o $\mathfrak{E}(C')$ habrán de considerarse como «marcos de apariencias». Al conjunto de todos estos marcos $\mathfrak{E}(C')$, $\mathfrak{E}(C)$ y $\mathfrak{E}(P)$, a través de los cuales se constituyen las *apariencias* presentes ante los sujetos operatorios (televi-

dentes, «cámaras», actores...), podemos considerarlo como englobado bajo la rúbrica del «Mundo» o, si se prefiere, de Mundo entorno (en el sentido de *Umwelt* de von Uexküll) de los sujetos que tienen que ver con la televisión. El «mundo entorno» de los telesujetos, como todos los mundos entorno, es, un mundo constituido por formas apotéticas. Por ello, no puede identificarse con la Realidad. La Realidad (las realidades) obra también aquí a través del Mundo; pero el «Mundo» no agota «la Realidad». Sin embargo, a las realidades que consideramos como implicadas siempre de algún modo en las apariencias nos referimos a través de los fenómenos que constituyen nuestro Mundo (que designaremos como M_i).

Lo más asombroso, por decirlo así, es que el «mundo entorno» de las apariencias que envuelve a las telepantallas, en las cuales se refleja, no termina en ellas sino que, a su vez, se continúa sinalógicamente en las retinas de los sujetos operatorios que las miran: en la retina ocular y en la retina cortical de cada uno de los millones de ojos en función de los cuales se constituye la «audiencia», ojos que están entretejidos mutuamente de un modo mucho más profundo de lo que sugiere la consideración de cada individuo como un «usuario» que utiliza su receptor libre e independiente de los demás televidentes. Lo verdaderamente interesante en este punto podría cifrarse en el hecho de que las representaciones según las cuales suele dibujarse la «estructura interior» de cada sujeto que ve la televisión (de cada usuario) reproduce representaciones de la estructura de la visión exterior. Y esto antes y después del invento de la televisión. Ya desde hace siglos, y a medida en que fue creciendo el interés por esa pequeñísima excrecencia del techo del III ventrículo descrita por Erón de Alejandría, y que los anatomistas llamaron epífisis (o «glándula pineal»), se le fueron acumulando funciones más o menos fantásticas entre las que, sin embargo, figuraban las de ser «puente» de comunicación continua entre el ojo y los músculos. Descartes, que suponía un mecanismo ojo-epífisis-mundo, llega a considerar a la epífisis como la sede del alma racional que se asentaría en ella a la manera, como siglos después, el televidente se asentará en su butaca para mirar a través de la «ventana de su ojo» a la

«ventana al mundo» constituida por la telepantalla. Pero nunca se desmentirán las conexiones entre la glándula pineal y la luz. De hecho la epífisis llegó a ser considerada como un «tercer ojo». La anatomía moderna reconoce las funciones de la epífisis que se relacionan con los efectos de la luz en la retina: el pineocito, unidad celular de la glándula, funciona como un reloj biológico controlado por la luz; la glándula, en su actividad circadiana, está controlada por el núcleo supraquiasmático del hipotálamo, regulado a su vez por estímulos recibidos a través de un tracto amielímico que, procedente de la retina, discurre por el nervio óptico.

Y así como la telepantalla $\mathfrak{E}(P)$, comparada una y otra vez con una ventana abierta al mundo, nos remite a escenarios lejanos, $\mathfrak{E}(C')$, $\mathfrak{E}(C)$, que se reflejan en ella a través de la telecámara, así el cerebro (sus áreas de asociación, próximas al lugar en el que los cartesianos ponían a un alma «sentada en la silla turca del esfenoides»), contempla las imágenes de la retina cortical, que a su vez reproduce punto a punto las imágenes de la retina ocular. Pero la retina del ojo corresponde a la cámara (que muchas veces es comparada con el «ojo» de la televisión; también al ojo orgánico se le llama «ventana del alma al mundo») y la retina cortical, la del área V_1 corresponde a la telepantalla que reproduce las imágenes de la telecámara (de la retina ocular). Son las imágenes que la retina cortical va ofreciendo al sujeto cuyo cerebro superior o alma contempla «desde su silla turca», imágenes que han de considerarse como un episodio más de la serie continua de procesos por los que atraviesan las imágenes procedentes de los escenarios lejanos, a su vez contemplados por las telecámaras.

De este modo, las «segmentaciones» por intervalos mediante las cuales estructuramos la línea continua que se extiende desde el escenario real a la telecámara y desde la telepantalla al ojo parecen servir de modelo para «segmentar» la línea continua, y sin soluciones escénicas de continuidad, que va desde el cristalino hasta las áreas ópticas de la corteza occipital. Y es así como nos representamos el modo según el cual van abriéndose y cerrándose incesantemente los circuitos que desde un plano estrictamente físico comienzan con el

bombardeo de los fotones reflejados por los objetos delimitados por los sujetos operatorios a las telecámaras y continúan por las ondas electromagnéticas que se transmiten desde las telecámaras (a través de las antenas terrestres, satélites, etc.) a las telepantallas y, desde éstas, a los cerebros de los televidentes (en los cuales las ondas electromagnéticas son reveladas por procesos electroquímicos). En el seno de estos circuitos físicos de propagación continua, que englobamos bajo el signo $\mathfrak{E}$, se abrirán los grandes *vacíos*, que se interponen entre los sujetos operatorios y los escenarios contemplados por ellos.

15. Es muy importante constatar, además de las apariencias de las que venimos hablando, como contenidos *específicos* del «ente televisivo», las apariencias genéricas vinculadas, no ya a la *televisión*, en particular, sino al a *visión*, en general. La visión implica, en efecto, en cuanto acción apotética, un espacio ópticamente vacío («transparente») interpuesto entre el ojo y la apariencia vista. Este espacio vacío es, por tanto, una apariencia «eleática», pero imprescindible para que $\mathfrak{E}(P)$ y también $\mathfrak{E}(C)$ y $\mathfrak{E}(C')$ puedan constituirse. Habría que decir, si no incurriéramos en redundancia inadmisible, que la *visión* es ya una televisión; y que la televisión es una *visión de visiones*.

Cabría decir, en resolución que la televisión, en su conjunto, se comporta como una máquina que fabrica apariencias positivas o de presencia en un medio de apariencias eleáticas, o de ausencia.

Esta definición «impresionista» nos puede servir, sin embargo, para medir la importancia del problema de la verdad en televisión. ¿Qué alcance puede tener la verdad en un Mundo de fenómenos en el que todo son apariencias y apariencias de apariencias?

16. Las respuestas que podrían darse a esta pregunta –¿qué tienen que ver con la verdad las oleadas de apariencias que constituyen la sustancia de la televisión, considerada en su conjunto? serán muy diversas y heterogéneas. Casi siempre son respuestas fragmentarias, inconexas, caóticas, a pesar de lo cual de ellas tenemos que partir quienes las utilizan.

Por nuestra parte, y antes de ofrecer una «respuesta organizada», nos parece imprescindible tratar de sistematizar las respuestas que, de un modo disperso y fragmentario, circulan ante las gentes, sean

profesionales, o sean profanos: una distinción que, por cierto, no afecta mucho a la esencia de las respuestas a la pregunta que hemos formulado. La sistematización inicial que buscamos no tiene, en rigor, otro alcance (y ya sería bastante) que el de establecer una taxonomía, o una «teoría de teorías», sobre la relación entre las apariencias y las verdades tal como se codeterminan a través de la televisión.

La clave de una taxonomía semejante reside, obviamente, en el criterio de la clasificación que podamos adoptar. Criterio que habría de estar enraizado en los núcleos mismos de las Ideas de Apariencia y de Verdad.

Si mantenemos la tesis de que las apariencias son constitutivas del Mundo apotético real, y si añadimos que el Mundo apotético es real porque, por su mediación, actúan realidades apremiantes, realidades cuya estructura ya no es apotética, sino paratética (y entre estas realidades tendremos que incluir, por ejemplo, al referirnos a la televisión, tanto a los procesos que tienen lugar en los tubos catódicos, como los que tienen lugar en las áreas cerebrales de asociación de la corteza óptica), entonces podemos admitir que las cuestiones en torno a la verdad se perfilarán, ante todo, en el contexto de las relaciones entre las apariencias y el Mundo. Designemos, de acuerdo con lo dicho, por P a este conjunto de las apariencias televisivas. Conjunto que tiene, como primer subconjunto, a todas las imágenes que aparecen en el marco $\mathfrak{E}(P)$ de la telepantalla. Designemos por M_i al conjunto de realidades que actúan a través del mundo entorno de los hombres, es decir, de los diversos grupos sociales; asimismo y de acuerdo con lo que hemos expuesto en los párrafos anteriores, sobrentenderemos que lo que tenga que ver, en su estrato más profundo, con las verdades de la televisión (en cuanto son identidades), por tanto, las diferentes concepciones que sobre la verdad de la televisión puedan ser formuladas, ha de mantenerse en las proximidades de las relaciones que puedan establecerse entre las apariencias P y el mundo M_i.

Ahora bien: si mantenemos el «formato lógico» que creíamos conveniente atribuir, aún artificiosamente, a la apariencias P y al mundo (M_i), a saber, el formato propio de las clases lógicas, el con-

junto P se nos dará como una clase de clases de P; y el conjunto M_i como una clase de clases de morfologías mundanas. Y si mantenemos la concepción de la verdad por la identidad, será innegable que la relación de la lógica de clases más afín a la identidad es la relación de inclusión de clases. ¿No será posible entonces poner en correspondencia las diferentes alternativas asignables a las relaciones de inclusión entre las clases P y las clases M_i con diferentes concepciones posibles sobre la verdad y la apariencia televisivas?

Si estas correspondencias tuviesen algún fundamento, podríamos utilizar la taxonomía combinatoria abierta por las clases relacionadas por inclusión, como un hilo conductor para establecer una taxonomía sistemática de concepciones de la televisión. Es cierto que una tal taxonomía nos permitiría esbozar posibles concepciones o modelos conceptuales sobre la naturaleza de la verdad y de la apariencia televisivas que, acaso, no tuvieran un correlato doxográfico puntual; pero esta circunstancia no constituiría una dificultad mayor, por cuanto no habría por qué esperar otra cosa. Será suficiente, aunque también necesario, que los modelos conceptuales obtenidos en la taxonomía de referencia, permitan recoger aspectos dispersos de concepciones comunes, *disjecta membra*, en forma de opiniones, o incluso de embriones de teoría. Y, sobre todo, que la taxonomía nos permita «identificar», en uno u otro de sus modelos, a esas opiniones o embriones dispersos que circulan ordinariamente entre quienes teorizan sobre la televisión o simplemente reflexionan sobre la marcha en torno a ella.

17. La taxonomía combinatoria que resulta de la composición de dos términos A y B, mediante una relación no simétrica (no decimos: «asimétrica»), es la que se expone a continuación. Los valores 1 y 0 utilizados en la taxonomía, se toman como valores de verdad de las proposiciones que los anteceden: la ventaja de este simbolismo es que deja muy clara la distinción entre el nivel proposicional y el nivel objetual contenido en las relaciones de inclusión de clases:

I. $[(A \subset B) = 1] \,\&\, [(B \subset A) = 0]$
II. $[(A \subset B) = 0] \,\&\, [(B \subset A) = 1]$

III. $[(A \subset B) = 1] \& [(B \subset A) = 1]$
IV. $[(A \subset B) = 0] \& [(B \subset A) = 0]$

Refiriendo estas alternativas a las clases «P» y «M_i», definidas en el campo de la televisión que nos concierne, obtendremos los esquemas más generales de los cuatro modelos de concepciones posibles de las relaciones entre las apariencias y las verdades en televisión.

I. $[(P \subset M_i) = 1] \& [(M_i \subset P) = 0]$
II. $[(P \subset M_i) = 0] \& [(M_i \subset P) = 1]$
III. $[(P \subset M_i) = 1] \& [(M_i \subset P) = 1]$
IV. $[(P \subset M_i) = 0] \& [(M_i \subset P) = 0]$

Estas fórmulas van expresadas sin cuantificación; sin embargo, a efectos de su transformación en proposiciones cuantificables, supondremos que las proposiciones evaluadas 1, tienen cuantificación universal, mientras que las proposiciones evaluadas 0, tienen cuantificación negativa particular («algunas apariencias no están incluidas en el mundo», por ejemplo).

En los sucesivos cuatro capítulos que siguen a esta Introducción, nos proponemos exponer las «concepciones filosóficas» que sobre la televisión (sobre su verdad y apariencia) podrían ser puestas en correspondencia con cada una de estas fórmulas. Y con el objeto de facilitar las citas, referencias o menciones, a los modelos simbolizados por estas fórmulas (a fin de evitar el mencionar a las fórmulas mismas) utilizaremos las siguientes denominaciones (que no son tan precisas como fuera de desear): «modelo positivista» como nombre del modelo I; «modelo poético» (de poiesis), para designar el modelo II; «modelo mimético» (de mímesis), para referirnos al modelo III; y «modelo circular» para referirnos al modelo IV.

En el análisis de cada modelo procuraremos proceder según el mismo orden de cuestiones:

(1) En primer lugar, estableceremos la interpretación de la fórmula que consideramos más pertinente y esbozaremos las líneas generales del modelo.

(2) En segundo lugar, intentaremos determinar la concepción de la apariencia que procede asignar a cada modelo.

(3) En tercer lugar, trataremos de bosquejar la concepción de la verdad que a cada modelo pueda corresponder.

(4) En cuarto lugar, buscaremos correspondencias con otros modelos de las Ideas de Verdad y Apariencia procedentes de otros contextos.

(5) En quinto lugar, ensayaremos la posible coordinación entre los modelos de concepción de la apariencia y la verdad en televisión y los modelos de concepciones de la apariencia y la verdad que puedan ser distinguidos en la Teoría de la ciencia; es decir, confrontaremos las Ideas de Apariencia y Verdad que se organizan en torno a la televisión con las Ideas de Apariencia y Verdad que se organizan en torno a las ciencias positivas.

(6) En sexto y último lugar, intentaremos establecer los componentes *normativos* que puedan ir asociados a los diferentes modelos considerados. De otro modo, trataremos de determinar la función normativa que pueda estar implicada en cada uno de estos modelos, en tanto que ellos no sólo pretenden establecer «qué es la televisión», sino «cómo debe ser la televisión».

I. Lo que no está en el mundo tampoco está en televisión

1. Algunas interpretaciones posibles del enunciado por el que se define el modelo I

Al primero de los cuatro modelos que hemos definido en nuestra taxonomía de las interpretaciones posibles de las relaciones entre la Verdad y la Apariencia en televisión (si se prefiere: en la taxonomía de las diversas maneras posibles de concebir la «filosofía de la televisión») le hemos asignado la fórmula I. $P \subset M = 1 \ \& \ M \subset P$ 0. Procede, ante todo, declarar el sentido general que asociamos a esta fórmula.

La fórmula I podría transcribirse, con relativa fidelidad, mediante esta frase: «Lo que está en la pantalla (P) está en el Mundo (M_i), sin que esto quiera decir que lo que está en el mundo (M_i) haya de estar siempre también en la pantalla (P)».

Ahora bien, la proposición que, según la ley de contraposición, es formalmente equivalente al primer miembro de la fórmula $P \subset M \ 1$ podría escribirse de este modo: $\neg M \subset \neg P = 1$. Y esta proposición, contrarrecíproca de la primera, habría de transcribirse en esta frase: «Lo que no está en el mundo, tampoco está en la televisión», que hemos escogido como rótulo de este capítulo.

Podríamos calificar a este primer modelo de entender la verdad característica de la televisión, en relación con sus apariencias, como modelo *positivista*» (presentacionista, descripcionista...) de una filosofía de la televisión. La televisión se haría consistir, ante todo, en una suerte de «registro» o «crónica» de la realidad, tal ella se nos aparece, se nos hace *presente*.

Sin duda, una concepción de la televisión ajustada a este modelo da más peso, por decirlo así, al mundo (M_i) que a las apariencias de la pantalla (P), desde el momento que, al afirmar que las apariencias de la pantalla (P) habrán de estar siempre en el Mundo, (M_i) se está proponiendo algo así como una «reabsorción» de las apariencias televisivas en el «seno del Mundo», como si las apariencias de la pantalla fuesen sólo un momento del Mundo ($P \subset M_i$). Y, a la vez, se está reconociendo (en el segundo miembro de la fórmula I) la realidad de un Mundo que permaneciera «fuera» de las apariencias de la pantalla, al rechazar la inclusión íntegra del Mundo en la pantalla ($M \subset P = 0$).

Sin embargo, la proposición $M \subset P = 0$ resultaría muy dudosa si se fundase en un principio general (referido a todas las apariencias) que estableciera que el mundo (M) existe «fuera» de la clase de las apariencias (P); y si, como consecuencia particular de este principio general, se dedujese que el mundo no se agota en las apariencias de la telepantalla (considerada, a fin de cuentas, como una especie particular segregada del conjunto de las apariencias). Estaríamos ante el ejercicio de una concepción de la televisión en paralelo con una concepción realista-positivista (no idealista) del Mundo, porque estaríamos postulando explícitamente que el Mundo no se agota en las apariencias de la televisión, sino que contiene, por de pronto, otras muchas apariencias que no están en la pantalla. «Hay muchas cosas en el Mundo (cabría decir, parafraseando la frase de Hamlet) que no están en las pantallas de televisión». Admitiremos esta proposición siempre que esas «muchas cosas» vayan referidas a otras apariencias, lo que no siempre se hace.

Por obvia que pueda resultar esta proposición no deja por ello de ser pertinente, es decir, determinativa, por vía negativa, de la misma estructura de la televisión. Pues no se limita sólo a establecer, como si fuera un mero «hecho empírico» inerte, que hay cosas en el mundo que no están en la televisión. Establece también la imposibilidad de que muchos contenidos del mundo puedan estar presentes en las pantallas. Por ejemplo, ni los perfumes, ni los sabores son, hasta la fecha, «televisables»; ni tampoco son televisables los sentimientos, las alegrías o lo dolores. En la pantalla podrá aparecer un

cadáver que ante la cámara despide un hedor insoportable, o la flor que despide, ante la cámara, un dulce perfume; pero la cámara no deja filtrar el perfume de la flor, ni tampoco el hedor de los cadáveres. La cámara segrega enérgicamente también los sentimientos de dolor o de placer que, sin duda, puede estar experimentando el sujeto cuyo «expresivo» rostro se hace presente ante la pantalla.

No todo lo que está en el Mundo puede, por tanto, aparecer en la televisión. Y, desde luego, no pueden aparecer los entes que no existen en el Mundo, por ejemplo, los espíritus puros (lo que la tradición escolástica llamaba «inteligencias separadas», «entes no dilucidados» tales como ángeles, arcángeles, serafines, querubines). Lo que quiere decir que los espíritus, serafines, ánimas, fantasmas, filgias, cuerpos astrales, extraterrestres, plasmas y otros «entes dilucidados» que se ven de vez en cuando en las pantallas, no son ni siquiera apariencias o sombras de alguna realidad (¿cómo podríamos hablar de apariencias de lo que no existe?), sino transformaciones libres de morfologías corpóreas, zoomórficas o antropomórficas existentes.

En cualquier caso, los espíritus no pueden hacerse presentes en las pantallas, no sólo por la razón que hemos dado (que no existen), sino por otra razón mucho más inmediata: que, aunque existieran como espíritus incorpóreos, no podrían hacerse presentes en la pantalla, porque sólo los entes corpóreos, es decir, los bultos (de *vultus* faz) pueden comparecer ante el Ente. Un ente, aunque se considere corpóreo, si no existe, no puede presentarse en la pantalla: un extraterrestre, E.T., no es ni siquiera una apariencia de extraterrestre, sino una transformación libre de algún animal terrestre o, al menos, «sublunar». Por la misma razón, muchos hechos milagrosos no pueden *aparecer* en pantalla. Unos, porque no existen, aunque intencionalmente tengan naturaleza corpórea, es decir, aunque sean «milagros cinematográficos», susceptibles de ser representados pictóricamente (como sería el caso del milagro de los panes y los peces)[1]. Las secuencias asombrosas que puedan ser percibidas en la

[1] Puede verse el artículo del autor: «¿Qué significa "cine religioso"?», *El Basilisco* (segunda época), núm. 15, págs. 15-28.

pantalla (una multiplicación en cascada, en una cesta, de panes peces, o la levitación de San Juan de la Cruz) no son apariencias, s no construcciones del arte. Y otras veces, porque, aunque existie ran, carecen intencionalmente de naturaleza corpórea, como es (caso de los «milagros no cinematográficos» (el milagro de la trar sustanciación eucarística, en el que las «especies» corpóreas, vis bles y tangibles, del pan y el vino se transforman en el «cuerpo d Cristo», pero en un cuerpo invisible, porque está despojado de s atributo de cantidad, o al menos de la propiedad de ocupación d espacio que al accidente de la cantidad se le concedía: el Cuerp Glorioso de Cristo, es decir, su «cuerpo incorpóreo», tiene el priv legio de la multilocación). ¿Qué significado estético puede tener l presencia en pantalla de una «forma consagrada» distinguida sim bólicamente mediante aureolas o por la intensidad desusada de s iluminación?

Estamos muy cerca de la problemática sobre los «límites de l artes» que Lessing planteó en su *Laoconte*: «Lo que es incorpóreo n puede ser representado por la pintura», es decir, por la fotografía, por la televisión. A lo sumo, será asunto de la poesía. *Ut pictura poi sis*, dice Horacio. Sin embargo, el terrible gemido de Laoconte, qu llega hasta los astros, no puede ser representado pictóricamente escultóricamente y, sobre todo, por razones estéticas: la boca qu emitiera ese gemido aparecería como un agujero negro repulsiv (en el cuadro, en la estatua, o en la pantalla). Pero, ¿acaso no e igualmente repulsiva en una serie televisada sobre san Juan de l Cruz, la representación de una levitación que pretende ofrecernc la *apariencia veraz* de un proceso histórico que sólo puede parecérsé lo a un salvaje, o a un niño, o a un estúpido? ¿Qué pretenden lc guionistas o realizadores cuando intentan representar, como apa riencias verosímiles escenas absurdas? Es cierto que ni el cine, ni l televisión (al menos la televisión que llamaremos «televisión mate rial») tienen por qué someterse siempre a la regla de la verosimili tud. Alfred Hitchcock, según nos recuerda Julio Cabrera, confies que mientras escribía el guión de los *39 escalones* (1935) perdió inte rés por la plausibilidad de la trama. «Descubrí que ninguna ficció

podría ser analizada de esa manera. Pedir a un escritor que tome en cuenta la verosimilitud parece tan absurdo como pedirle a un pintor que reparta los colores con exactitud. Para eso existe la fotografía o, en el caso del cine, los documentales». Pero aquí estamos, precisamente, en el campo de la fotografía. Y lo que no está en el mundo tampoco puede estar en la pantalla de la televisión.

¿No podrá interpretarse la proposición como una simple tautología? Desde luego lo sería gramaticalmente, o en el terreno lógico-formal, si supusiéramos la definición del Mundo como «la totalidad de las cosas». Porque, desde esta supuesta implícita definición sería evidente que las «cosas de la televisión» habrían de estar contenidas, como partes, en esa totalidad (la *omnitudo rerum*), por lo que bastaría que algo estuviese en televisión para que estuviese ya en el Mundo. Pero con esto «probaríamos demasiado». La cuestión es si una supuesta definición de Mundo, como totalidad de las cosas, es inteligible, es decir, es algo más que una definición nominal. Sin duda, será inteligible sintácticamente, a la manera como es inteligible sintácticamente el sintagma «decaedro regular». Pero el decaedro regular es ininteligible geométricamente, como el Mundo, en cuanto *omnitudo rerum*, es ininteligible ontológicamente. La totalización integral de las cosas «que asoman» al mundo es imposible; lo que quiere decir que, cuando hablamos de «Mundo», no tenemos por qué sobrentender la «totalidad de las cosas», sino, por ejemplo, la «totalidad de los átomos de calcio» o la «totalidad de los cuadros de Picasso» (lo que los comisarios de exposiciones de arte llamarán el «universo de Picasso»). Y entonces la proposición «lo que no está en el Mundo tampoco está en televisión», deja de ser una proposición tautológica y puede llegar a expresar tesis que, muy lejos de la tautología, resultan encerrar implicaciones inesperadas y de notable potencia crítica. Por ejemplo, cuando interpretamos «Mundo» como «la clase de los televidentes» —«todo el mundo» que ve la televisión y que es, con mayor o menor intensidad, teleadicto»— entonces la proposición «lo que no está en el Mundo tampoco está en la pantalla» puede considerarse como el núcleo de una teoría de la televisión que podría ser denominada como «teoría

de la dictadura de la audiencia» (o «telecracia», como diría José R
món Pérez Ornia). El ente televisivo sólo existe, desde luego, en c
nexión con ese «mundo»; pero el tal mundo, aunque conceptuac
como exterior al Ente, no por ello es separable de él, sino que es u
parte, aunque exterior, esencial del Ente, a la manera como el «m
dio» es parte exterior esencial del sistema termodinámico (p
ejemplo, de un organismo viviente). Ahora bien, el Mundo que e
vuelve, como un atmósfera imprescindible al Ente televisivo, es
formado por dos capas o, si se prefiere, contiene dos fases bien dif
renciadas: la «fase emisora» (que incluye al Mundo cósmico y s
cial, y al mundo de los actores y actantes que intervienen ante l
cámaras y aparecen en las pantallas) y la «fase receptora», constitu
da precisamente, por la audiencia. Pero el «mundo de la audienci
no se reduce a un sujeto individual aislado, ni tampoco a una mult
plicidad o «colectivo» de sujetos individuales yuxtapuestos. No e
o sólo lo es por abstracción, una «totalidad distributiva».

Esta es una de las apariencias más significativas que la televisi
genera: la apariencia de que cada televidente es un ciudadano ind
pendiente, libre, aislado o aislable de los demás cuando se encier
en su cuarto de estar; se supondrá además que está dotado de juic
propio, cuando se sienta ante la pantalla. Pero tampoco el «munc
de la audiencia» es una única totalidad atributiva. Más exactame
te, es una multiplicidad de «totalidades atributivas» entre las cu
les existen «soluciones de continuidad». Los elementos de est
«totalidades atributivas» son los sujetos individuales que podrí
mos comparar con las células retinianas (más de ciento veinte m
llones de conos y bastoncitos por cada ojo) que se agregan unas
otras para dar lugar a la retina ocular, en cuanto totalidad atribut
va. Pero mientras que el conjunto o totalidad de «todas las retinas
(de todos los ojos humanos, y más exactamente, de todos los par
de ojos que constituyen la unidad atributiva elemental del apara
visual, en cuanto es elemento de una clase diádica) no alcanza, en
plano orgánico, la unidad propia de un *todo atributivo*, en cambio
se aproxima a ella en el plano social, en el cual comienzan a tener a
gún significado expresiones tales como «retina social de la audie

A través de muy diversos mecanismos (principalmente de comunicación no verbal, tales como gestos, miradas; pero también verbales: comentarios «a pie de pantalla» entre los componentes del grupo que la contempla y que no han llegado a ese estado de «éxtasis contemplativo» en el que todo comentario sobre lo que se está viendo ha de estar prohibido; también comentarios lejos de la pantalla, ofrecidos por la prensa o por la radio) las «células individuales» que componen la audiencia llegan, directa o indirectamente, a interaccionar mutuamente dando lugar a esa «retina social» de la que venimos hablamos.

Con estos presupuestos, la proposición «lo que no está en el mundo (de la audiencia) tampoco está en la telepantalla» comienza a significar algo relativamente preciso: «lo que no está incorporado a la audiencia, a la estructura de su «retina social», es decir, lo que no está en el mundo del público, esto tampoco podrá aparecer en la pantalla. No nos referimos ahora a la génesis de esta implicación: podría siempre aducirse que para que algo se incorpore a la audiencia (a una audiencia determinada) será preciso que aparezca primero en la pantalla. Pero una cosa es «aparecer en pantalla» y otra cosa es poder ser incorporado a la estructura de la «retina social» de una audiencia, según los lapsos de tiempo que se estimen significativos en cada caso.

Si nos situamos en la perspectiva del político en campaña electoral podrá decirse que para él *ser es ser percibido*, a través de la pantalla; pero así como no todo lo que incide sobre el cristalino es percibido por la retina (y menos aún incorporado al área óptica occipital), tampoco todo lo que incide sobre la cámara, y es transmitido a la pantalla, es percibido por la retina social de la audiencia y menos aún incorporado a su estructura. Sencillamente ocurre que la «audiencia televidente» aunque, según su concepto, aparece conformada estrictamente en torno a las telepantallas, sin embargo no se conforma en su propia realidad únicamente a través de la pantalla. La «retina social» de una audiencia no es un simple espejo o «arcilla blanda» preparada para ser moldeada por la pantalla en funciones de *victor formarum*. Una audiencia de televisión tiene una estructura

ideológica y social de génesis muy compleja y diversificada; c
audiencia específica-k actuará en realidad como un filtro eficaz p
seleccionar las formas y las secuencias que las pantallas le van o
ciendo, para asimilar aquellas que contribuyen a fortificar y ha
crecer la masa de su estructura, y para rechazar aquellas otras qu
repelen (encuestas fiables realizadas en Estados Unidos, Canad
Japón parecen demostrar que los adolescentes masculinos están
expuestos a identificarse con los comportamientos violentos ofr
dos en la televisión de lo que lo están las adolescentes femeninas

Cabría decir, por tanto, que para el político, pero también p
el artista, o para el sacerdote, «ser es ser percibido», pero siem
que «ser percibido», y de un modo determinado, no se reduzc
aparecer en pantalla, y aún a ser percibido por la retina orgáni
«Ser percibido» significa aquí ser percibido por la «retina soci
específica de cada audiencia.

Pero si la retina social percibe algo es porque este algo exi
previamente, conjuntamente con otras cosas. Dicho de otro mo
el ser (el *esse*) no se deriva del percibir (del *percipi*), sino, por el c
trario, es el percibir o el ser percibido (el *percipi*) el que se deriva
ser, del *esse*; y esto ya lo sabía el propio Berkeley, aunque tantos
térpretes, empezando el Credo por Poncio Pilatos, lo olvidan. P
Berkeley comienza por poner nada menos que a Dios como ca
del *ser* que es capaz de *percibir*, es decir, como causa del ser del suj
percipiente. Sólo a través de ese sujeto podría considerarse a D
como causa de los objetos percibidos por el sujeto previame
creado por Dios.

En un régimen de televisión controlada (por el poder políti
por el poder religioso, por el poder económico), la tesis del prima
de la «dictadura de la audiencia» frente al primado de la «dictad
del gobierno» tendría que comenzar mostrando cómo y en qué
dida suficiente, una dictadura implica siempre el *consenso* (aunque
el *acuerdo*) del «pueblo». Pero en un régimen de televisión libre,
múltiples canales opcionales, la tesis que pone en la audiencia tele
dente el principio de una «dictadura de la televisión» («lo que no
tá en el mundo no está en la televisión») resulta mucho más pro

Si las más tiránicas dictaduras políticas tienen como instrumento ejecutivo más eficaz la liquidación del súbdito rebelde o insumiso, la dictadura de la audiencia posee como instrumento ejecutivo principal de su poder (en el supuesto de una sociedad de consumo en la que los programas de televisión se financian por la publicidad, que depende a su vez del audímetro) el mecanismo del *zapping*. Si, por ejemplo, a una audiencia determinada (a su mayoría, y, a veces, a sus élites más influyentes) le repugnan o simplemente le aburren las pantallas que ofrezcan debates sobre los milagros de Cristo, sobre la existencia de Dios, sobre el Papa, o sobre la partitocracia, o sobre la fusión fría, podemos tener la seguridad de que todas esas «ofertas» irán siendo cada vez más escasas debido a la competencia de otras ofertas en la «lucha por su existencia», y terminarán por desaparecer ahogadas por la criba de la selección natural.

Diríamos que tales ofertas no tienen «validez ecológica» suficiente para subsistir en pantalla. Y por ello, más que hablar de la «autocensura» de los directores de programas, habría que hablar de «censura de la audiencia». Como responsables de la programación, por ejemplo, como responsables de la «televisión basura» habría que considerar no tanto a los directores de los programas sino el estado de sus audiencias respectivas. De este modo podríamos decir que cada público tiene la televisión que se merece. Por tanto, podríamos llegar por esa vía a la conclusión de que «lo que no está (con fuerza activa, de arrastre) en el mundo de la audiencia, tampoco estará en la pantalla de la televisión». Dicho de otra manera, si algún personaje, alguna obra, etc., tuviera reconocida alguna importancia en el Mundo, aparecería en pantalla; y si es cierto que pueden ocasionalmente aparecer en pantalla algunas cosas o personas en función de «golpes de mano» cometidos por algún «amigo emisor», también es cierto que esta comparecencia será efímera y pronto será olvidada. «Lo que está en pantalla también está en el Mundo»: esta fórmula resume muy bien la teoría que podríamos designar como «teoría ingenua de la televisión». Una teoría que es ingenua, ante todo, en cuanto resultado de la «construcción polémica» que tiene que fabricarse la que venimos denominando «teoría crítica de la te-

levisión». En efecto, la teoría crítica de la televisión se autoconci precisamente, como la crítica a la «Teoría ingenua de la televisión

Y llamaremos «teoría crítica de la televisión» al sistema de pr posiciones que, aunque no siempre están explícitamente formul das, concatenadas, y delimitadas, podríamos, más o menos, adsci bir a una gran mayoría de los críticos de la televisión, que actú como si fueran representantes de la teoría. Representantes de la te ría crítica que generalmente desde la Sociología, desde la Psicol gía, o desde las «Ciencias de la Comunicación», convierten su ofic de escritores en una sistemática actividad de denuncia, que a vec asume el «espíritu de cruzada» contra la «Gran mentira» de la tel visión. Y no sólo en el terreno de lo que pudiera ser una crónica «registro del mundo», sino también en el terreno de la llama «construcción de la realidad», a medida de los intereses del con tructor.

La pauta la encontramos ya en Adorno y en la Escuela de Fran furt al arremeter, hace ya más de treinta años, contra la televisió considerándola como un medio eficaz del «Poder» para lograr objetivo de entontecer al pueblo. He conocido, todavía en los añ setenta, a muchos «intelectuales» y profesores universitarios, m chos de ellos de izquierda, que se resistían a comprarse un televis porque no querían perder el tiempo ante la «caja tonta», ni men aún poner en peligro la educación de sus hijos.

El conjunto de proposiciones, más o menos disperso, que engl ba esta «teoría crítica de la televisión» parece buscar despertar a u pueblo que estaría supuestamente siendo manipulado o moldeac por la pantalla a través de las apariencias falaces que ella le ofrec Parece como si esta teoría crítica hubiera tomado el relevo de l funciones que los críticos ilustrados del siglo XVIII asumieron en o den a extirpar los errores comunes del «vulgo». Errores y superst ciones mediante los cuales las clases dirigentes (clero, nobleza), través del púlpito principalmente, mantenían al pueblo (al vulg en su estado de oscuridad infantil. Podría afirmarse que una gra parte de los análisis que los sociólogos, críticos de la cultura, psic logos, etc., llevan a cabo a propósito de la televisión «realmen

...istente» se mueven dentro de las líneas marcadas por la «teoría ...ica».

La teoría crítica desempeña, de este modo, el ejercicio de esta te... ía crítica llegará a ser la marca de su profesión, en cuanto «críticos ... la televisión»; una profesión cuya sabiduría consistiera precisamente en hacer ver a los ingenuos (es decir, a los que en «actitud natural», para utilizar la terminología de Husserl, tienden a creer espontáneamente que la pantalla de la televisión ofrece un verdadero ...flejo del Mundo real) que aquello que desfila ante sus ojos en la ...lepantalla es apariencia, engaño o mentira. La teoría crítica de...mpeña, en su función de dar a una profesión primeriza unas «señas de identidad», un papel análogo al que desempeñó el relativismo cultural para conferir una señal de identidad a la profesión de los antropólogos culturales. El relativismo cultural podría considerarse como la disciplina crítica de quienes pretenden mostrar que todo aquello que los individuos de una cultura determinada consideran dogmáticamente como indiscutible, o como una verdad absoluta, es sólo el valor de una verdad relativa a un círculo cultural dado. Mediante la teoría crítica de la televisión, los comunicólogos, sociólogos, etc., asumen la función de alertar al público sobre el peligro que las apariencias televisivas tienen para la vida democrática. Por ejemplo, leemos en el libro *Los juegos de los políticos* (Javier del Rey Morató, Madrid 1997, pág. 38): «¿No parece poco serio –al menos a primera vista– decir que los políticos se dedican a la simulación –al engaño, a la mentira– y ejecutan con nosotros –contra nosotros– juegos del lenguaje? Sí, sin duda, pero sólo a primera vista. En una segunda aproximación notamos que eso es así no sólo excepcionalmente, sino todo lo contrario: casi siempre que un político se acerca a un micrófono o a una cámara es para decir algo diferente a la verdad o, en todo caso, para decir la verdad del momento, la que conviene al candidato o al partido».

¿Y qué es la «teoría ingenua» de la televisión? Es, según la construcción polémica que de ella hace la «teoría crítica», la «concepción común» de «los consumidores satisfechos» de los programas televisados, en la medida sobre todo en que esta satisfacción tiene

que ver con el llamado «efecto realidad». Con este concepto («efecto realidad»: William James hablaba ya de «sentimientos de realidad») se designa la supuesta tendencia de los televidentes comunes, motivada por la veracidad aparente de las imágenes, a «dar un crédito inicial» a todo cuanto les es presentado en la pantalla. No sólo a los «hechos», sino también a los valores encarnados por tales hechos. El «efecto realidad» explicará sobre todo la importancia que las empresas comerciales dan a la publicidad. Estas empresas creen saber, como resultado de sus controles de venta, por ejemplo, que las afirmaciones contundentes del ama de casa convencida (de modo real o ficticio) que desde la pantalla asegura las cualidades excepcionales de un detergente, tendrán un efecto inmediato en las ventas; porque serán creídas por una gran mayoría de espectadoras; las empresas correspondientes saben que los jóvenes pertenecientes a familias de un alto nivel de renta darán crédito incondicional al joven que, en la pantalla, les muestra un determinado modelo de automóvil deportivo. Y este mismo «efecto realidad» lo producirá el político, o el telepredicador: de ahí su preocupación de aparecer en la pantalla el mayor número de ocasiones y durante el mayor tiempo posible. Y como creen saber que, por el «efecto realidad», su presencia en pantalla se traducirá muy pronto en su «presencia en el Mundo», y que no es tan fácil encontrar otras vías para acceder a esta presencia, tendrán que comportarse como si, para ellos (los políticos, los artistas, los empresarios), *ser* fuera lo mismo que *ser percibido*. «Lo que está en la pantalla, está en el Mundo».

En su versión más radical, la teoría crítica de la televisión llegará a sostener que la televisión es el ámbito propio de las apariencias falaces, hasta el punto de que la pantalla de televisión se interpone a la posibilidad misma del conocimiento de la verdad, que estaría reservada al *Logos* y no a la vista. Por lo que si la televisión es fundamentalmente visión, ejercicio de la vista, la televisión sólo tendrá capacidad para ponernos ante apariencias generalmente falaces; esta capacidad de la televisión también afecta a otras muchas tecnologías que podrían también caracterizarse como «tecnopantallas», a las tecnologías encaminadas a ofrecer visiones en pantallas,

grandes o pequeñas, y que tendrían, como consecuencia obligada (si no deseada), el desviar a los hombres del ejercicio de su razón, de su *logos*, sobreentendido como único instrumento adecuado para alcanzar la verdad. Giovanni Sartori ha desarrollado estos conceptos con todo el radicalismo que parece admitir el asunto. Después de meter en un mismo género (o saco) a todos los aparatos con pantalla («internet», «computadores personales», «ciberespacio» –aún se deja los rayos X y otros aparatos médicos o científicos), Sartori procede a inventar el concepto de *homo videns*, como producto genuino del siglo XX, y que constituiría, nada menos, que una fase del curso de la evolución humana y, por cierto, no progresiva, sino regresiva. Porque el *homo videns* sería un tipo de hombre que se opone al *homo sapiens*, cuyo instrumento de elección, al parecer, sería, al menos después de Gutemberg, el papel impreso; a lo sumo, la radio, en tanto ésta mantiene el primado del lenguaje hablado. Pero el *homo videns* está sometido al primado de la imagen óptica, mientras que el *homo sapiens* se dirige por el primado del *logos* que es, ante todo, (se supone) el logos lingüístico: pensar es utilizar los lenguajes naturales. Y de todo esto concluye Sartori que una suerte de mutación antropológica está teniendo lugar en nuestros días, por obra y gracia de la televisión: la mutación del *homo loquens* (que habla en chino, en árabe, en inglés) hacia el *homo videns*, a quien le basta ver (porque al parecer las imágenes no se ven ni en chino, ni en árabe, ni en inglés). Sartori incluso se permite aducir, como prueba del carácter regresivo de la televisión, ciertos test que demuestran que los televidentes habituales alcanzan rendimientos que están por debajo, en ciertas pruebas, de los rendimientos de radioyentes habituales. En nuestros términos: la televisión nos lanzaría al terreno de las apariencias visibles siempre falaces (o al menos no veraces) y nos apartaría del ejercicio del *logos* imprescindible para conocer las verdades que se ocultan tras las apariencias.

Ahora bien: el tratamiento de la televisión desde el *género* al que ella pertenece sin duda (el género de las «tecnopantallas») no autoriza a considerar el significado específico de la televisión desde ese género. Nunca es legítimo proceder como si el género pudiera «em-

pujar hasta el fondo» a la especie, convertida en «cantidad despreciable»; este proceder no rebasa el alcance de la simple metáfora, en una de las acepciones que reseña Aristóteles (en su *Retórica*). Se equivoca quien cree que queda agotada conceptualmente la naturaleza de un tenor de ópera cuando esta naturaleza se cifra en su condición genérica de «mamífero que respira de un modo algo rebuscado»; y eso que respirar es, en este caso, una actividad imprescindible *esencial* para el curso del aria. Pero la equivocación es mucho mayor, imperdonable, cuando el contenido genérico es oblicuo al género (aunque no sea accidental): es el caso del asidero que es propio de tantos utensilios extrasomáticos (el asa de una jarra, la argolla de una tapadera de riego, la empuñadura de una espada, o el mango de una sartén). Utensilios muy heterogéneos que tienen, sin embargo, ese rasgo genérico común muy significativo para la morfología de los objetos manipulables de la «cultura extrasomática»; pero este rasgo genérico ¿autorizaría a crear una teoría general sobre la mutación antropológica que el *homo faber* habría experimentado al descubrir los «utensilios con asa»?

Ahora bien, el libro, que Sartori contrapone a la pantalla, es un genérico tan oblicuo, respecto de sus contenidos, como lo es la pantalla de las «tecnopantallas». «El libro» es otro genérico oblicuo que engloba a objetos muy heterogéneos (por su contenido) y que sólo tienen en común la encuadernación. Esto no autoriza a decir que el libro sea el instrumento de elección del *Logos* (esto lo podría decir Lutero cuando afirmaba que el libro por antonomasia, la Biblia, era el instrumento a través del cual el *Verbo divino*, el *Logos*, hablaba a la conciencia de los hombres), metiendo en el mismo saco a un libro de geometría, a otro de poemas, a un tercero de «escritura automática». En definitiva: la contraposición entre *ver* y *pensar* es gratuita. Galeno ya sabía, con los estoicos, que «no es el ojo el que ve, sino el *Logos* a través del ojo». Lo que *vemos* es lo que hemos de algún modo definido previamente mediante un *logos operatorio*. En la televisión esto es mucho más evidente, porque la televisión implica, además, el audio, la música y el lenguaje de palabras. Sin el sonido, lo que las pantallas nos ofrecen sería muchas

...es ininteligible; y tampoco podemos dejar de lado la importan-...ia de los textos televisados, no solamente en las «tecnopantallas» ...l ordenador o de internet sino en la propia «telepantalla». El ol-...ido de estos hechos evidentes parece increíble en un escritor que ...utiliza los recursos ordinarios de un profesor de filosofía. Por supuesto, cuando la pantalla de televisión se utilizar para visionar vídeos o películas su función se confunde con la pantalla cinematográfica doméstica.

Si queremos entender el significado de la televisión en su relación con las apariencias y las verdades tendríamos que desligar a la telepantalla, en cuanto constituye una especie propia, de las otras tecnopantallas con las cuales pueda sin embargo convenir en múltiples rasgos genéricos. Pero los rasgos genéricos que comparte la televisión con el cine, el video-clip, aunque puedan ser esenciales no prevalecen en las pantallas de la televisión, cuando se considera su condición de telepantalla estricta (o como diremos más tarde, de pantalla de *televisión formal*). Lo específico de la pantalla televisiva, tal es la tesis de este ensayo, es su *clarividencia*.

La teoría ingenua de la televisión, en cuanto teoría atribuida al «vulgo televidente», tanto o más que una teoría efectivamente mantenida por alguien, es una construcción polémica de la teoría crítica. La razón es que este «vulgo televidente» comienza por no ser una entidad homogénea, sino el nombre de muy heterogéneos «segmentos sociales» (amas de casa, jóvenes de buenas familias, escritores, científicos, «plebe frumentaria», fieles de una confesión o secta religiosa, simpatizantes o militantes de un partido político); lo que quiere decir que el «efecto realidad» actuará en todos los casos selectivamente sobre cada segmento. Y esto da pie para sospechar que, el «efecto realidad», tanto como una característica propia de las imágenes de la telepantalla, es también una característica del espectador que quiera reforzar un bien o un valor, es decir, un tipo bienes o de valores con los que ya cuenta. Lo que nos permite recaer de nuevo en el *ritornello*: lo que está en televisión, dotado de ese «efecto realidad», es aquello que ya estaba en el mundo.

§2. El significado de las apariencias en este primer modelo

Podíamos expresar de un modo muy directo, utilizando la clasificación general de las apariencias que expusimos en la Introducción, la concepción de las apariencias que está implicada en esta teoría del realismo natural o ingenuo de la televisión diciendo que, para ella, las apariencias habrán de ser entendidas, de modo primario, como apariencias veraces, y no falaces o indeterminadas o como «apariencias absolutas»; mientras que para la teoría crítica, las apariencias de la televisión habrán de ser interpretadas sistemáticamente, en principio, como apariencias falaces (positivas, negativas, o eleáticas) o, al menos, como simulaciones. Y si la concepción de las apariencias del «realismo natural» puede llamarse ingenua es acaso, sobre todo, por los procedimientos a través de los cuales tal concepción cristaliza en la supuesta filosofía mundana de la muchedumbre televidente. Por ejemplo, y para atenernos a lo principal, a la forma de la «simple, penetrante e inofensiva metáfora» sobre la que T. Hutchinson construyó su libro de hace ya más de 50 años: «la pantalla de la televisión es la ventana que les es dado abrir diariamente a millones y millones de hombres de la sociedad industrial para asomarse a la realidad del Mundo.» Quienes, encerrados en sus casas, en sus talleres, en sus puestos de trabajo, como si estuvieran encadenados, es decir, abrumados por sus problemas domésticos o laborales ven reducido su mundo a sus «problemas personales», es decir, a una existencia «idiota» («del trabajo a casa, de la casa al trabajo») vuelven a reencontrarse con el Mundo real cuando, desde su casa, abren la «ventana al mundo» de la televisión. Al menos, los encadenados a su casa y a su trabajo pueden recuperar el contacto con las apariencias de lo real.

Ahora bien, cuando abro de par en par la ventana de mi habitación al mundo de la calle (si estoy en la ciudad) o al Mundo de la Naturaleza (si estoy en el campo) se me hace presente ante mis ojos, de un modo inmediato la realidad (una parte de la realidad) con sus formas, colores y sonidos auténticos. Al abrir la ventada he retirado

los cristales, las cortinas o los postigos que se interponían entre el mundo exterior y el mundo interior de mi habitación, de mi caverna. La ventana abierta, perforando el muro opaco que se interpone entre la calle o el jardín y mis ojos, me pone en la presencia inmediata de la realidad exterior: lo que no está en la realidad exterior tampoco podrá hacerse presente en mi ventana abierta de par en par. Otra cosa podía ocurrir con la ventana cerrada, cuyos cristales dieron lugar acaso a reflejos de luz «hacia adelante», espejismos que no se encuentran en la realidad. Si, con la ventana abierta, percibo en el exterior figuras o reflejos que no están allí diré que «veo visiones»; si he estudiado óptica, diré que veo «objetos virtuales». En cambio, no podría decir esto con la ventana cerrada, porque las «visiones» pueden ser efectos ópticos reales producidos por las lámparas de mi sala que se reflejan en mis cristales.

En conclusión: con la metáfora de la ventana estamos diciendo, aunque no lo quisiéramos decir, que «lo que no está en el Mundo tampoco está en la televisión». O, lo que es lo mismo, que «lo que está en la televisión está en el Mundo», una proposición contrarrecíproca equivalente, por tanto, a la primera. Gramaticalmente, en español, ambas proposiciones, contrarrecíprocas entre sí, podrían expresarse mediante esta frase: «solamente lo que está en el Mundo puede estar en la televisión», dado el componente negativo implícito en el «solamente», que no cabe confundir con «todo lo que está en el Mundo».

Pero lo que la «teoría crítica» podría advertir es el hecho de que la pantalla de la televisión se comporta de un modo enteramente distinto, en principio, a como se comporta la ventana abierta de mi casa. El correlato en el receptor del «cristal» de la ventana, ha de permanecer necesariamente en la telepantalla y además como medio interpuesto (juntamente con todos los diodos, tubos catódicos, antenas, etc., a los cuales ella está solidariamente unida) entre mis ojos y las formas del mundo que llegan a ella «desde el exterior». ¿Por qué suponer que estos medios interpuestos, al canalizar la realidad que va a ser presentada, no la deforman sistemáticamente o la inventan? Ahora bien, conviene introducir aquí la consideración de una

circunstancia, casi siempre dejada de lado por los teóricos de la televisión, a saber: la circunstancia del paralelismo que cabe establecer entre la complejidad del aparato de televisión que actúa detrás de la pantalla y la complejidad del cerebro que actúa «detrás de mis ojos». Quien sospeche que las visiones que mis ojos me proporcionan sólo son apariencias o fenómenos de una realidad que está más allá de aquellas visiones (tampoco la metáfora tradicional que hace de los ojos «las ventanas del alma» es más afortunada que la que estamos analizando) ¿no tendría que sospechar todavía más (cuanto a su veracidad) de las imágenes que me ofrece la telepantalla?

«La pantalla de televisión, ventana abierta, por la sociedad industrial, al mundo» es, en resolución, una de esas metáforas analógicas que encubre, con su analogía parcial o colateral unas diferencias fundamentales entre los términos analogados. No son metáforas luminosas, pese a sus efectos, sino metáforas oscurantistas. «La vejez es una segunda niñez», *senectus altera pueritia*: una metáfora tradicional, tenida por luminosa y brillante, con la cual millones y millones de seres humanos han solido «conceptualizar» el «invierno de la vida». Una analogía que subraya efectivamente ciertas semejanzas parciales entre el niño y el anciano decrépito –ambos son desdentados, caminan torpemente, apenas hablan, no controlan sus esfínteres, lloran...–, pero todas estas semejanzas sólo sirven para encubrir, y aun trivializar, las diferencias fundamentales que subsisten entre la niñez y la ancianidad. Y no sólo diferencias sociales o políticas (por ejemplo, los niños no tienen derecho a voto, y los ancianos constituyen, con su voto, la esperanza de los gobiernos democráticos que les prometen mantener sus pensiones), sino diferencias naturales invariables: los niños tienen por delante, en general, toda su vida, y los ancianos sólo tienen por delante la muerte. ¿Por qué mantener, como si sirviera para conceptualizar efectivamente algo, la metáfora oscurantista de la televisión como «ventana del mundo»? ¿No será que quien aprecie esta analogía como un verdadero concepto es porque está llevando a cabo, acaso con fundamentos razonados, una «crítica de la teoría crítica» y está defendiendo la tesis de que las diferencias advertidas entre pantallas y

ventanas no son bastantes para debilitar sus semejanzas y que éstas no serán otra cosa sino un reflejo de la verdad fundamental: que lo que no está en el mundo tampoco puede estar en televisión?

§3. El significado de la verdad en el contexto del modelo I

La concepción de la televisión propia del «modelo positivista» que estamos intentando reconstruir entraña una «teoría de la verdad» muy característica, que no pone el *locus* de la verdad ni en las apariencias, ni en la realidad (que, por sí misma, no sería ni verdadera ni falsa), sino en un cierto proceso de «interacción» entre realidades y apariencias. Este proceso se hará consistir, cuando lo consideramos desde la realidad, en el «hacerse presente la realidad» (en tanto mantiene su distinción con las apariencias que nunca la «agotan») a través de las apariencias, o bien, considerado desde las apariencias, en la capacidad de éstas para llevarnos a unas realidades en las que aquellas quedan englobadas y, con ello, «explicadas», o en su caso «justificadas».

Hablar de «verdad», en televisión, según esto, sólo será posible (al menos desde nuestro propio punto de vista, que se opone a quienes defienden la posibilidad de un «conocimiento sin sujeto») cuando se haga intervenir un sujeto operatorio a través del cual la realidad se hace presente no ya directamente ante el sujeto, sino a través de las apariencias, en este caso televisadas. Es cierto que, con facilidad, se sustituirán éstas por aquella diciendo, por ejemplo, que la verdad es la manifestación o revelación de la realidad misma ante el sujeto percipiente. Pero esta sustitución es innecesaria y acaso presupone la interpretación del sujeto percipiente (o cognoscente) como una suerte de espejo pasivo que se limitase a reflejar la realidad que en él pudieran proyectar las ondas electromagnéticas. Con ello, subestimaríamos la condición operatoria que hay que atribuir, en todo caso, al sujeto que está viendo (interpretando) la televisión. La operatoriedad del sujeto corpóreo que ve la televisión no

se expresa necesariamente en desplazamientos del sujeto (tampoco los excluye) pero sí incluye una constante actividad muscular de los globos oculares y de toda la musculatura estriada asociada al aparato visual y auditivo (quien dormita ante la telepantalla es precisamente quien ha interrumpido la actividad muscular operatoria estimulada por ella).

Desde nuestro punto de vista, es decir, cuando consideramos el primer modelo (I) desde el cuarto (IV), podemos decir que la intervención del sujeto operatorio en este proceso de manifestación o presencia de la realidad ante el sujeto no tiene por qué reducirlo a la condición puramente pasiva propia de un sujeto *especulativo* (es decir, de un sujeto reducido a la condición de espejo). Y esta Idea (que forma parte del sistema de las Ideas centradas en torno al modelo IV) nos permite descubrir en el propio modelo I una afinidad muy estrecha con el modelo IV. En efecto la intervención del sujeto operatorio, en relación con la verdad, podrá hacerse consistir en una suerte de proceso de identificación de las apariencias con las realidades por ellas anunciadas; por lo que el sujeto que interpreta las apariencias como verdades no será, entonces, tanto el sujeto *ante quien* la realidad «se revela como verdadera», cuanto el sujeto que establece la identidad que pueda ser determinada entre las realidades y las apariencias. El sujeto operatorio quedaría «segregado» propiamente de la identidad establecida entre estas apariencias y las realidades correspondientes. Tampoco el sujeto que establece la «identidad de igualdad» entre el área del cuadrado levantado sobre la hipotenusa de un triángulo rectángulo y la suma de las áreas de los cuadrados levantados sobre sus catetos, forma parte de esa identidad objetiva, puesto que ha debido de ser segregado de ella. El sujeto operatorio no crea la «verdad»; lo que no quiere decir que no tenga una intervención muy importante en la «creación» de una realidad morfológica, cuya manifestación ante las apariencias puede asumir el papel de contenido de una verdad.

Se hace preciso distinguir, en todo caso, las dos modulaciones más importantes que la verdad, en este modelo, puede alcanzar según el tipo de intervención que al sujeto operatorio le atribuyamos

ante la realidad que va a revelarse como la «verdad de las apariencias»: las designaremos como *verdad manifestativa* (de la realidad) y como *verdad constitutiva* (de la morfología de la realidad). Estas dos modulaciones de la verdad positiva podrían ponerse en correspondencia con los tipos tradicionalmente distinguidos en la Idea de verdad, a saber, la verdad especulativa y la verdad práctica; aunque aceptar, sin más, como buena esta correspondencia equivaldría a suponer que admitimos la posibilidad de un sujeto especulativo (en contra de lo que acabamos de postular sobre el carácter operatorio del sujeto que tiene que ver con la verdad).

Lo que llamamos «verdades manifestativas» tiene un significado práctico tan importante como el que puedan tenerlo las «verdades constitutivas».

(A) Las *verdades manifestativas* tendrán lugar cuando la realidad que se hace presente ante las apariencias se supone que tiene un curso independiente del sujeto operatorio que las determina. Esta independencia podrá ser referida a la relación con el curso temporal del sujeto operatorio; curso temporal (centrado en torno al sujeto operatorio en acto) que podemos subdividir en el contexto de un espacio práctico en el que interactúan «circularmente» los sujetos operatorios en las tres siguientes regiones:

a) La región o clase de sujetos, definida como campo virtual de influencia recíproca entre los sujetos operatorios considerados.
b) La región o clase de sujetos definida por la posibilidad de acción o influencia de los sujetos operatorios en los sujetos de referencia, pero no recíprocamente.
c) La región o clase de sujetos definida por la posibilidad de que los sujetos operatorios actúen sobre ellos pero no recíprocamente.

Es evidente que en la región o clase de sujeto a) puede ponerse en correspondencia con el concepto de *presente* (aunque no en el sentido del *nunc* entendido como un punto del tiempo métrico); la clase de sujetos o región b) se podrá en correspondencia con el *pretérito* y la clase o región c) se corresponderá con el *futuro*.

(a) En primer lugar, la verdad se vincula a una realidad que se supone está aconteciendo simultáneamente al momento mismo de su aparición en televisión (siempre que se considere irrelevante la fracción de segundo de desfase obligado), como ocurre en los informativos televisados en directo: el bombardeo de Kosovo (en su momento), la «muerte en directo» de un policía-testigo en un juicio celebrado en Madrid, en enero de 2000, etc. A la información de acontecimientos copresentes ha de poder corresponder una verdad innegable, porque ahora la información, en cuanto proceso causal físico, implica una identidad (por tanto una verdad) entre la realidad televisada y los efectos que esta misma realidad producen en las cámaras y éstas en las pantallas. Una «información errónea» en estas condiciones es un contrasentido, un círculo cuadrado: una información falsa no es información sino pseudoinformación (una falsa información, una información trucada): el caso, probablemente, de la información del impacto del célebre misil al puente de Kosovo, en la que se alteraron los intervalos temporales a fin de exonerar de responsabilidad a la OTAN.

(b) En segundo lugar, la verdad se vincularía a una realidad ya acontecida en un pretérito, más o menos perfecto. En cierto modo, dado que la propagación de la luz no es instantánea, cabría decir que todas las realidades que actúan «detrás» de las apariencias de la telepantalla, son pretéritas (lo que también ocurre, por lo demás, en la visión natural: el Sol que veo ahí-ahora hace ocho minutos que ocupó ese lugar-tiempo). Es cierto que el intervalo temporal de desfase puede ser irrelevante; de todas formas, la transmisión televisada desde la cámara de una astronave puede alcanzar varios segundos de desfase. Y aun en las transmisiones televisadas tierra a tierra, vía satélite, como pueda serlo la transmisión en directo de un partido de fútbol, puede ocurrir, paradójicamente, que la voz del comentarista anunciando un gol llegue una fracción de segundo antes que la imagen óptica del propio gol, como si el comentarista gozase de la «ciencia de visión», aunque sea en unas milésimas de segundo.

(c) En tercer lugar, la verdad se vinculará a una realidad que se supone aún no actualizada, puesto que se ofrece como posterior a su

presentación en pantalla. Tal es el caso de las *prólepsis* predictivas que tienen lugar en la televisión a propósito, por ejemplo, de las predicciones meteorológicas. Es cierto que las predicciones meteorológicas no pueden considerarse enteramente como *prólepsis* predictivas, dado el carácter probabilístico que tienen la mayor parte de sus contenidos. Esto les hace tener mucho de *prólepsis proféticas*, que, tanto como manifestar acontecimientos futuros, manifiestan las opiniones presentes del profeta (del meteorólogo). Pero, en todo aquello que las predicciones meteorológicas tengan de predicciones deterministas, su verdad seguirá siendo manifestativa, siempre que demos por supuesto que el meteorólogo, en cuanto sujeto operatorio, no interviene en el decurso de las realidades anunciadas (una tormenta, unas lluvias, un huracán). Otra cosa es que la verdad de una *prólepsis* predictiva de realidades implicadas en las apariencias ofrecidas por un satélite meteorológico no pueda quedar establecida en el momento de la transmisión, sino sólo retrospectivamente.

En este punto, las «verdades meteorológicas» comparten con las «verdades prolépticas» este su carácter retrospectivo, con las paradojas que este carácter comporta («mañana iré al Odeón» será verdad hoy si mañana voy al Odeón; pero ya no puede ser verdad mañana, puesto que mañana ya no es hoy). Los meteorólogos intentan reducir de algún modo sus profecías a la condición de predicciones científicas acuñando *ad hoc* el término «predicción probable», con el que se designan los mapas «significativos» (¿cómo podían no serlo?) predictivos, habitualmente ofrecidos en las telepantallas. Pero ocurre que la probabilidad es un concepto abstracto que no puede ser representado iconográficamente y esto hace que la presentación de una «mapa significativo» de «nubes probables en un punto», sea siempre engañosa, porque no se trata ya de un hecho probable representado, sino de una iconografía cierta en imagen, acompañada en el audio por el adjetivo «probable».

(B) Las *verdades constitutivas* tendrán lugar cuando las realidades que se hacen presentes en las apariencias tengan un curso independiente del sujeto que las expresa (o, por extensión, de los sujetos con los cuales esté implicado el sujeto que las expresa), sino que tienen

que ser llevadas a efectos por el propio sujeto o sujetos que las expresan. Por ello, las verdades constitutivas son, inicialmente, verdades prolépticas, pero al modo no de las *prólepsis predictivas*, sino al modo de las *prólepsis ejecutivas* (como puedan serlo las profecías ejecutadas o realizadas por el propio profeta). «Mañana iré al Odeón» podrá considerarse como una verdad constitutiva si quien la ha pronunciado (quien ha ofrecido la apariencia de una predicción) se encarga de realizar efectivamente su proyecto. Por lo demás, la estructura proléptica de las verdades constitutivas no excluye su desplazamiento, porque en la línea del tiempo (las prólepsis ejecutivas pueden ponerse en boca de personajes históricos, es decir, en tiempo pretérito).

Las verdades constitutivas, en suma, implican la manifestación de una realidad que debe ser constituida morfológicamente por el propio sujeto o sujetos que ofrecen su apariencia como momento previo, acaso necesario, a la propia constitución de tal realidad. Todas aquellas situaciones que las concepciones pragmáticas de la verdad aducen como las últimas alternativas válidas frente a las concepciones manifestativas (consideradas por ellos metafísicas) pueden en rigor reinterpretarse como fuente de verdades constitutivas. «La verdad se define por la utilidad de sus resultados: verdadero es lo que es útil para la vida». Fórmulas gratuitas aplicadas a las verdades manifestativas, pero que recogen aspectos importantes de las que llamamos «verdades constitutivas». Bastaría que distingamos respecto a quién se define la utilidad. Desde el punto de vista del grupo de poder que controla una televisión hasta el punto de haber logrado, a través de la pantalla, que un determinado candidato a elecciones presidenciales haya sido elegido efectivamente presidente, podrá decirse que la verdad de sus prólepsis (que anunciaban al candidato como presidente) reside en el cumplimiento de la anticipación gracias a la co-operación de los televidentes (impulsados, en parte al menos, por la misma propaganda televisada). Pero esta utilidad, para el grupo de control, de la televisión (que acaso no es de utilidad para otros electores). no por serlo, ha de dejar de acogerse a la forma de la verdad proléptica constitutiva, es decir, a la reali-

zación de la anticipación; lo que demuestra que ni siquiera en este caso, la verdad se reduce a la utilidad, sino que, más bien, es la utilidad una manera indirecta de llevar adelante la realización de la anticipación propuesta.

§4. Correspondencias de los significados de la Apariencia y la Verdad del modelo I con significados dados en otros contextos ontológicos (Parménides, Platón, etc.)

Nos referiremos en este párrafo, aunque muy brevemente, a ciertas correspondencias entre las diversas concepciones «mundanas» de la apariencia y la verdad de la televisión que se mantienen en el ámbito de este primer modelo «descripcionista» y diversas concepciones bien conocidas en la tradición de la filosofía académica, es decir, en la tradición platónica. Podemos estrechar estas correspondencias si nos atenemos a la distinción, que introdujimos a propósito de las apariencias, al entre aquellas «filosofías mundanas» según las cuales las apariencias televisadas son «reflejos» impersonales y mecánicos de las realidades que actúan tras ellas, y aquellas otras filosofías mundanas para las cuales las apariencias televisadas son «reflejos teleológicos», incluso personales, de realidades controladas por grupos según fines propios. Dejamos de lado la confrontación entre estos dos tipos de concepciones de las apariencias y los dos tipos de concepciones de la verdad televisada que hemos expuesto en el párrafo anterior, aunque no podríamos dejar de reconocer una cierta afinidad entre las teorías mecánicas de las apariencias y las teorías manifestativas de la verdad, así como la afinidad entre las teorías teleológicas de las apariencias y las teorías constitutivas de la verdad.

No creemos excedernos un punto si afirmamos la estrecha correspondencia (por no decir la «asombrosa correspondencia»), de las concepciones mecánicas de las apariencias televisivas con la concepción general de las apariencias que se formularon, por primera vez,

© Editorial Gedisa

en la Antigüedad, en sistemas metafísicos o filosóficos tan compactos como los que atribuimos a Parménides o a Platón, así como la correspondencia de los conceptos teleológicos de las apariencias televisivas con la concepción general de las apariencias que, en la época moderna, asociamos a los nombres de Berkeley, y de Schopenhauer.

Como introducción a estas comparaciones, tomadas de la historia lejana, mencionaremos la semejanza entre la teoría ingenua de la televisión, que asociamos al modelo I, con ciertas concepciones aún vivas en el presente filosófico. En efecto, la «teoría ingenua» de la televisión, en cuanto construcción polémica de la teoría crítica, recuerda, desde luego, a la «teoría del sujeto en actitud natural», que E. Husserl construyó para dibujar su construcción crítica del «sujeto fenomenológico». En efecto, según Husserl, el sujeto, en actitud natural aceptará ingenuamente la realidad de los fenómenos del mundo exterior (ese vaso, ese manzano en flor) tal como se le presentan. La *epojé* fenomenológica, sin perder ninguno de los contenidos de lo que no es dado en actitud natural (o ingenua), los reducirá a la condición de «contenidos de mi conciencia pura». Pero en la práctica –supondremos por nuestra parte–, la «actitud ingenua» no es tan ingenua, ni menos aún es una actitud natural. La actitud ingenua tiene, en todo caso, su funcionalismo, es decir, su logos operatorio propio; y quien en actitud natural reconoce el manzano en flor como realmente existente es porque se dispone a recoger sus manzanas y sin que ello quiera decir que cualquier otra morfología que se le presente del exterior (una nube en forma de manzano, por ejemplo) haya de ser interpretada, en actitud natural, como un manzano real.

Pasemos, sin embargo, a la confrontación del modelo I (1,0) de la televisión con la ontología universal de Parménides, que también contiene explícitamente unos términos que pueden ponerse en correspondencia con los términos que suelen traducirse por *apariencia* (Aristóteles se refiere a estos términos del eleatismo al hablar de δόξατα) o por *verdad* (ἀλήθεια) o por *realidad* (τό ὄν, lo *ente*). Esto no es suficiente, sin duda. Pero los parámetros de nuestro modelo I

son tan diferentes de aquellos que Parménides parece utilizar en su Ontología que cabría dudar seriamente de la posibilidad de una confrontación capaz de conducirnos a una correspondencia que fuera algo más que puramente verbal. Y, desde luego, puede afirmarse que el modelo I es enteramente irreducible o inderivable de la ontología eleática, a pesar de que ésta sea interpretable como una ontología universal y aquél como una ontología regional (que pareciera debe de estar comprendida en la universal).

En la ontología eleática las apariencias no se enfrentan a otras entidades reales positivas puesto que son estas entidades positivas mismas o referenciales, las que se consideran como apariencias; por lo que su enfrentamiento *diamérico* con algo real, positivo y múltiple queda excluido. Las «apariencias» del *Poema* de Parménides sólo se enfrentan (*metaméricamente*) con un Ser unívoco (*τό ὄν*, «lo ente») que no puede ser confundido con las apariencias múltiples. Y esto obliga a concluir que estas apariencias, si son «apariencias del ser» (*dokimós einai dia pantós pantá peronta*) «no son el Ser», es decir, no son en lo que aparecen y, por ello, son apariencias. Advertiremos que, desde un punto de vista formal-algebraico, esta interpretación está justificada en la fórmula I ($P \subset M = 1 \ \& \ M \subset P = 0$) como un caso particular límite, a saber, aquél en el que hacemos P a la clase vacía; puesto que $\varnothing$ incluido en $M = 1$.

Pero si las apariencias, es decir, las cosas reales en cuanto apariencias, *no son*, al enfrentarse con un supuesto *Ser único*, al cual Parménides (y no nosotros, simples mortales) habría tenido acceso, habrá que concluir que, en sí mismas, no podrán ser interpretadas como apariencias. Una cosa es que en el plano de la dialéctica abstracta verbal del *Poema* el proceder de Parménides sea intachable, porque las apariencias múltiples, descritas en la Segunda parte, al ser tratadas como autocontradictorias, tendrán que resolver coherentemente en la unidad del Ser de la Parte primera, y otra cosa es cómo puede entenderse el proceder de Parménides, en cuanto es a su vez un simple mortal, a quien el intérprete materialista ha de negarle, desde luego, un acceso intuitivo a un Ser verdadero capaz de convertir a las cosas en apariencias. Si Parménides, en cuanto sim-

ple mortal, presentó al Ser, no ya sólo como Uno, sino como *verdadero*, y a las cosas del Mundo, no ya sólo como múltiples, sino como *apariencias*, es porque disponía previamente de un «modelo diamérico» de contraposición entre apariencias y verdades a partir del cual pudo, mediante un desarrollo dialéctico, reconstruir la oposición entre lo Uno y lo Múltiple, como una oposición entre la Realidad (o Verdad) y la Apariencia. Pero tenemos buenas razones, de orden filológico, para sospechar que este «modelo dialéctico» que *interpretative* tenemos que atribuir a Parménides tiene un parentesco notable con nuestro primer modelo; de suerte que, aunque obviamente Parménides nada tenga que ver con él, sin embargo, podrá afirmarse que nuestro modelo I sí puede tener que ver con la ontología eleática.

El parentesco del que hablamos se funda en el hecho de que la televisión, en general, es una tecnología que trabaja fundamentalmente con la composición de la luz (de las ondas electromagnéticas blancas, negras o coloreadas) y de las sombras. Pero la ontología de Parménides está, también de hecho, presentada a través de conceptos que tienen que ver precisamente con la luz, los colores y las sombras. Sería improcedente extendernos aquí sobre el particular. Limitémonos a recordar cómo ya en la obertura del *Poema*, «las hijas del Sol, abandonando la morada de la noche», conducen al rapsoda (a Parménides) «hacia la luz, quitándose los velos de sus cabezas con sus manos». Y en el cuerpo del *Poema*, precisamente cuando se expone la génesis de las cosas del Mundo que perciben los mortales (y según la opinión que estos tienen sobre tal génesis) se indican explícitamente y precisamente, como principios generadores de tales cosas, la luz (φῶς) y la oscuridad (σκότος).

No es, según esto, gratuito suponer que las experiencias críticas mundanas de las cuales Parménides obtuvo, si no exclusivamente, sí muy abundantemente, su distinción entre apariencia y verdad, fueron las experiencias con luces, colores y sombras, que son, por otra parte, las mismas experiencias vulgares, comunes a todos los mortales (porque Parménides, no lo olvidemos, era mortal). Mortales que han aprendido críticamente a no confundir a un hombre con

la sombra móvil suya que una luz proyecta sobre una pantalla natural; a no confundir a un animal con la imagen fiel que de él aparece reflejada en el lago o, posteriormente (en la época eneolítica), en un espejo metálico (prototipo del concepto filosófico de «entendimiento especulativo»).

A partir de esta oposición vulgar, Parménides habría extendido a todas las cosas, incluso a las más reales, las luminosas (como pudieran serlo el Sol), la condición de apariencias, obligándose a crear para ello un Sol hiperluminoso, un «Sol de justicia», situado más allá de todas las apariencias mundanas, incluyendo a la misma apariencia del Sol. Esta extensión dialéctica de lo que comienza a ser propio de una *parte* (o componente de una relación) al *todo* (o a los demás términos de la relación) puede interpretarse como una suerte de «sinécdoque connotativa» (no meramente denotativa). Aunque también podría entenderse como un «*regressus* trascendental» hacia los componentes esenciales a la estructura de referencia que, sin embargo, se hicieran notorios en alguna modulación reflexiva o caso particular suyo (a partir de la experiencia del actor en la escena se llegará, por sinécdoque connotativa, a la Idea de Persona, desde la cual todos los hombres, y no sólo los actores, aparecerán como sujetos que han de ponerse la máscara para hablar con otros; a partir de los ensueños que experimenta algún durmiente, con la viveza propia de las percepciones reales, llegará a decirse, con Calderón, que toda la vida y no sólo la de los durmientes positivos, es sueño; o bien, con Schopenhauer, que todo el Mundo es re-presentación de una Voluntad, esta vez más sombría que luminosa).

Parménides diría, en resolución, que todas las cosas, incluso las más gloreadas, son sombras o apariencias de un Ser definido como luz pura; sólo cuando aquellas se reabsorben en la luz comenzarán a ser verdaderas.

Pero la construcción de Parménides, cualquiera que sea el modo como la analicemos, en cuanto proceso dialéctico, no acaba con él, ni con su escuela inmediata. Se reproducirá y variará de muchas maneras y, principalmente, en el neoplatonismo y en el cristianismo sobre todo en esa tradición que se conoce como «metafísica de la

luz» y que tan notoriamente se presenta entre los monjes cistercienses). El Uno (dirá Plotino) es luz y sus resplandores son esas cosas múltiples que constituyen el mundo, cada vez más sombrío a medida que las cosas que lo pueblan se alejan del Uno y se aproximan al no-Ser. Los cristianos propenderán a entender esas cosas múltiples como criaturas, *res natae*, «nadas», que se mantienen en su existencia sobre el sombrío no-Ser sólo porque Dios las mantiene «a la luz del Ser». Desde este punto de vista, la extravagancia que tantos críticos atribuyeron al «idealismo material» (como lo llamó Kant) del obispo Berkeley es enteramente injusta, porque Berkeley no hace otra cosa sino reconstruir la metafísica neoplatónica de la luz (Berkeley dedicó gran parte de su vida al análisis de los fenómenos de la visión, de la óptica y de la catóptrica) desde la perspectiva del sujeto que percibe, principalmente con la vista, concluyendo que las apariencias se agotan en ser percibidas por ese sujeto, que es una criatura capaz de recoger el mensaje que Dios creador le envía, a través del Mundo visible, para gloria suya. En cualquier caso, la metafísica cristiana implícita en el idealismo material de Berkeley y la metafísica presocrática implícita en el «materialismo de Parménides» (al menos, tal como lo hemos interpretado en nuestra *Metafísica presocrática*), mantienen posiciones polarmente opuestas en el momento de ofrecer la interpretación de las cosas del Mundo como apariencias. Mientras el Ser divino del obispo Berkeley es trascendente a sus criaturas, que se sostienen en el no-Ser, aunque no sea más que a título de apariciones ofrecidas por la divinidad a los sujetos humanos previamente creados, capaces de percibirlas para gloria suya (es el uso que de la televisión quieren hacer los gobiernos), en cambio, el Ser de Parménides, si es que mantiene en su seno a las cosas del Mundo que en él se reabsorben, para negarlas como tales apariencias, estará enfrentándose propiamente, no tanto con las cosas del Mundo, cuanto con el supuesto (implícito en la mente de los mortales) de que estas cosas están llenando ciertos lugares del llamado supuesto «vacío» (que ya no será el no-Ser, es decir, precisamente aquello gracias al cual las apariencias se nos presentan como múltiples y discontinuas, a distancias variables las

unas de las otras). Lo que significa que las más genuinas apariencias serán los espacios vacíos que rodean a las cosas mutuamente distantes de nuestro mundo (como el Sol, la Luna o las estrellas), si es verdad que «el ente toca al ente»: *eón gar eonti pelaxei.*

Los espacios ópticamente vacíos son, pues, las apariencias que hacen posible la percepción a distancia, es decir, la percepción *apotética* (*από* = a lo lejos; *θέσις* = posición), que es principalmente la percepción visual, y, después, auditiva. Ahora bien, una cosa es la percepción apotética a distancia absoluta, indefinida, y otra cosa es la percepción a distancia relativa a otras distancias dadas. En lo que se refiere a las distancias relativas podría darse la razón a Berkeley cuando dice que la percepción a distancia no puede ser innata, sino resultado de la «experiencia». Una experiencia, agregaríamos por nuestra parte, que implica la experiencia del tiempo o *anamnesis*, a través de la cual se produce el objeto apotético como *prólepsis* práctica (predictiva u operatoria).

Pero la distancia absoluta, en la que el objeto se percibe apotéticamente, sin relación a otras distancias (como percibe la Luna el niño cuando quiere cogerla con sus manos, como si se tratase del globo que ayer colgaba de su cuna), sólo puede ser percibida como resultado de un proceso que no podrá reducirse al terreno de la percepción óptica innata (aunque no por la razón que Berkeley impugnaba: que la recta que une el objeto a distancia y el ojo se vería con un punto; ni por la razón que aduce: que la mayor o menor distancia del objeto es función de la claridad u oscuridad percibida en él). La percepción visual o auditiva de la distancia absoluta requiere la intervención de la experiencia del tacto y de su recuerdo (y muchas experiencias de Piaget pueden reinterpretarse en este sentido). Sin embargo, nuestra referencia al tacto no quiere abundar en la antigua tesis que defiende la génesis táctil del sentido de la vista. Es decir, la antigua metafísica de la visión como «tacto a distancia» (definición que no dice mucho más que «círculo cuadrado»). Queremos insistir en el reconocimiento de la necesidad que la percepción visual tiene de la experiencia táctil previa en cuanto conformadora de la morfología de objetos lejanos, a través de un tiempo conductual;

de objetos con los que el sujeto operatorio ha mantenido contactos que, aunque perdidos, se mantienen en su *anamnesis*, en su voluntad o apetito de volver a ellos.

Según esto, la característica de una visión madura consistiría en ser *percepción apotética*, a lo lejos, de objetos distantes, por evacuación de medios interpuestos. Visión de objetos lejanos, «televisión», que nos aparecen en presencia simultánea a nuestro acto de mirar, sin perjuicio de que una tal presencia simultánea haya de ser considerada como una apariencia, tal y como es la experiencia del Sol. Lo que los físicos no cuestionan es si ese Sol que estaba *ahí* hace ocho minutos tenía la morfología a través de la cual *ahora* se me hace presente, y no más bien la morfología propia de un sistema de procesos nucleares y electromagnéticos a la que ya no podríamos conferir la morfología de un Sol apotético. Un sistema al que cabría dirigir, en todo caso, la imprecación de Zaratustra: «¡Oh Sol, qué sería de ti si no existieran los ojos de quienes tu alumbras!»

¿Y de qué manera podremos comprender esa intervención del tacto en la formación apotética de la visión? Acaso la única inteligible es la que apela a modelos operatorios. Porque las operaciones, en lo que tienen de «operaciones quirúrgicas», así como las acciones preoperatorias, implican siempre desplazamientos relativos de cuerpos, separaciones y contactos, tactos, por consiguiente. Y en operaciones con instrumentos, el sujeto operatorio, animal o humano, habrá de percibir de algún modo, por sus «sensores propioceptores», no tanto la resistencia al desplazamiento que el objeto opone acaso en el extremo del instrumento (en la punta del bastón, en el ejemplo cartesiano), cuanto de las variaciones de la inercia o peso del instrumento al aplicarse a las diversas partes del cuerpo operado que le resisten, diferenciando así la distancia a él. Pero los haces de rayos luminosos que llegan al ojo procedentes de fuentes precisas, es decir, que no se resuelven en la «luz lechosa» (del espacio visual indeterminado), tienen también su propia inercia relacionada con la intensidad de su choque con el ojo; el propio ojo, sobre todo en la visión binocular, al moverse, al acomodarse y orientarse hacia el objeto luminoso, percibirá esas variaciones inerciales. Estas varia-

lones de los rayos del haz (asociados a un objeto luminoso) más que señales que, por vía electroquímica, se imprimen en la retina, permitirán comenzar a percibir las distancias absolutas cuando el mecanismo de «filtro» haga posible prescindir o abstraer los cuerpos interpuestos haciéndolos «transparentes». La percepción óptica habría que concebirla, según esto, como resultado de la abstracción de los objetos físicos que han de llenar el vacío óptico interpuesto. Reuperaríamos así la sentencia de Galeno, que ya hemos citado: «no es el ojo el que ve sino el Logos (el alma, el sujeto operatorio como miembro de un grupo supraindividual) a través del ojo». Dicho de otro modo: la visión de los objetos según sus morfologías definidas en el espacio óptico, habría de ser considerada como una conceptuación estricta. Lo que la tradición espiritualista (desde Aristóteles y santo Tomás, hasta Kant o Hegel) llama «entendimiento», como facultad distinta y aun superior a la «percepción sensible», no podría definirse como la «facultad de los conceptos» (frente a las meras percepciones ópticas, o auditivas o táctiles), sino como un nivel de operaciones inter-conceptuales que «reflexionan» sobre conceptos previamente conformados en la percepción (reflexionan en el sentido de proyectar los unos sobre los otros, y no el entendimiento sobre ellos), pero sin crearlos.

Si en la ontología de Parménides (o en la de su progenie, desde Plotino a Berkeley) pudimos advertir interpretativamente una familiaridad de fondo, pero indeterminada, con el modelo I (1,0), en la ontología de Platón la familiaridad que a todas luces tenemos que reconocer mantiene con nuestro modelo televisivo es tan determinada, precisa y puntual («isomórfica», cabría decir), que el problema que nos plantea no es tanto el de declararla (tarea innecesaria, por la obviedad de tal isomorfismo y por la vulgaridad de esta comparación: ¿qué profesor de filosofía, o simplemente, qué lector de Platón, no se acuerda del mito de la caverna al reflexionar sobre la televisión?), sino el de explicarla. El mito de la caverna, uno de los mitos claves de nuestra tradición, que Platón expone al comienzo del Libro VII de la *República*, contiene literalmente la descripción de una situación establecida en torno a la oposición entre *apariencias*

y *realidades verdaderas*; pero una descripción tan puntualmente ajustada a la situación propia del televidente ante su pantalla que parecíera que la propia televisión, ya que no ha podido inspirar el modelo del mito platónico, ha debido estar al menos inspirada en ese «mito de la caverna».

Y si subrayamos la correspondencia entre la televisión y la situación de la caverna platónica, lo hacemos, con la intención de debilitar la vulgar correspondencia, muy frecuentemente establecida, entre el mito de la caverna y el cinematógrafo. De hecho, algunas historias del cinematógrafo suelen partir del mito de la caverna como si éste fuese un «precursor mítico» del invento tecnológico, a la manera como en muchas historias de la aviación se comienza citando el mito de Icaro. Y lo que es más grave: en esta condición de precursor del cinematógrafo se llega a hacer consistir la importancia histórica del mito de la caverna, a la manera como, en otro orden de cosas, algunos pedagogos creen poder apreciar la importancia del *Menón* platónico en su condición de precursor de una «máquina de enseñar» que inventó Skinner.

Pero la situación dibujada por Platón, en su célebre mito, entre los habitantes de la caverna y las imágenes que se proyectan en el muro, se corresponde *plenamente* con la situación de los televidentes ante la pantalla, y sólo *parcialmente* (abstractamente) con la situación de los espectadores en la sal de proyección cinematográfica.

Transcribamos los primeros párrafos del Libro VII de la *República* en donde se expone el mito de la caverna (*514a-517a*, traducción de Conrado Eggers Lan, Editorial Gredos, págs. 338-342); mito susceptible, desde luego, de ser interpretado de muy distintas maneras que, desde nuestras coordenadas, podríamos concretar en las cuatro interpretaciones que de él pudieran ofrecer los cuatro modelos los que estamos exponiendo y, ante todo, el primero, simbolizado en la expresión (contrarrecíproca de la expresión principal): «lo que no está en el Mundo no está en la pantalla».

—... Represéntate hombres en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a

la luz. En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza. Más arriba y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla detrás de ellos; y entre el fuego y los prisioneros hay un camino más alto, junto al cual imagínate un tabique construido de lado a lado, como el biombo que los titiriteros levantan delante del público para mostrar, por encima del biombo, los muñecos.

-Me lo imagino.

-Imagínate ahora que, del otro lado del tabique, pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figurillas de hombres y otros animales, hechos en piedra y madera y de diversas clases; y entre los que pasan unos hablan y otros callan.

-Extraña comparación haces, y extraños son esos prisioneros.

-Pero son como nosotros. Pues en primer lugar, ¿crees que han visto de sí mismos, o unos de los otros, otra cosa que las sombras proyectadas por el fuego en la parte de la caverna que tienen frente a sí?

-Claro que no, si toda su vida están forzados a no mover las cabezas.

-¿Y no sucede lo mismo con los objetos que llevan los que pasan del otro lado del tabique?

-Indudablemente.

-Pues entonces, si dialogaran entre sí, ¿no te parece que entenderían estar nombrando a los objetos que pasan y que ellos ven?

-Necesariamente.

-Y si la prisión contara con un eco desde la pared que tienen frente a sí, y alguno de los que pasan del otro lado del tabique hablara, ¿no piensas que creerían que lo que oyen proviene de la sombra que pasa delante de ellos?

-¡Por Zeus que sí!

-¿Y que los prisioneros no tendrían por real otra cosa que las sombras de los objetos artificiales transportados?

-Es de toda necesidad.

-Examina ahora el caso de una liberación de sus cadenas y de una curación de su ignorancia, qué pasaría si naturalmente les ocurriese esto: que uno de ellos fuera liberado y forzado a levantarse de repente, volver el cuello y marchar mirando a la luz y, al hacer todo esto, sufriera y a causa del encandilamiento fuera incapaz de percibir aquellas cosas cuyas sombras había visto antes. ¿Qué piensas que respondería si se le dijese que lo que había visto antes eran fruslerías y que ahora, en cambio, está más próximo a lo real, vuelto hacia cosas más reales y que mira correctamente? Y si se le mostrara cada uno de los objetos que pasan del otro lado del tabique y se le obligara a contestar a las preguntas sobre lo que son, ¿no piensas que se sentirá en dificultades y que considerará que las cosas que antes veía eran más verdaderas que las que se le muestran ahora?

-Mucho más verdadera.

-Y si se le forzara a mirar hacia la luz misma, ¿no le dolerían los ojos y trataría de eludirla, volviéndose hacia aquellas cosas que podía percibir, por considerar que éstas son realmente más claras que las que se le muestran?

-Así es.

-Y si a la fuerza se lo arrastrara por una escarpada y empinada cuesta, sin soltarlo antes de llegar hasta la luz del sol, ¿no sufriría acaso y se irritaría por ser arrastrado y, tras llegar a la luz, tendría los ojos llenos de fulgores que le impedirían ver uno solo de los objetos que ahora decimos que son los verdaderos?

-Por cierto, al menos inmediatamente.

-Necesitaría acostumbrarse, para poder llegar a mirar las cosas de arriba. En primer lugar miraría con mayor facilidad las sombras, después las figuras de los hombres y de los otros objetos reflejados en el agua, luego los hombres y los objetos mismos. A continuación contemplaría de noche lo que hay en el cielo y el cielo mismo, mirando la luz de los astros y la luna más fácilmente que, durante el día, el sol y la luz del sol.

-Sin duda.

-Finalmente, pienso, podría percibir el sol, no ya en imágenes

en el agua o en otros lugares que le son extraños, sino contemplarlo cómo es en sí y por sí, en su propio ámbito.
-Necesariamente.
-Después de lo cual concluiría, con respecto al sol, que es lo que produce las estaciones y los años y que gobierna todo en el ámbito visible y que de algún modo es causa de las cosas que ellos habían visto.
-Es evidente que, después de todo esto, arribaría a tales conclusiones.
-Y si se acordara de su primera morada, del tipo de sabiduría existente allí y de sus entonces compañeros de cautiverio, ¿no piensas que se sentiría feliz del cambio y que los compadecería?
-Por cierto.
-Respecto de los honores y elogios que se tributaban unos a otros, y de las recompensas para aquel que con mayor agudeza divisara las sombras de los objetos que pasaban por detrás del tabique, y para el que mejor se acordase de cuáles habían desfilado habitualmente antes y cuáles después, ya para aquel de ellos que fuese capaz de adivinar lo que iba a pasar, ¿te parece que estaría deseoso de todo eso y que envidiaría a los más honrados y poderosos de aquéllos? ¿O más bien no le pasaría como al Aquiles de Homero, y «preferiría ser un labrador que fuera siervo de un hombre pobre» o soportar cualquier otra cosa, antes que volver a su anterior modo de opinar y a aquella vida?
-Así creo también yo, que padecería cualquier cosa antes que soportar aquella vida.
-Piensa ahora esto: si descendiera nuevamente y ocupara su propio asiento, ¿no tendría ofuscados los ojos por las tinieblas, al llegar repentinamente del sol?
-Sin duda.
-Y si tuviera que discriminar de nuevo aquellas sombras, en ardua competencia con aquellos que han conservado en todo momento las cadenas, y viera confusamente hasta que sus ojos se reacomodaran a ese estado y se acostumbraran en un tiempo nada breve, ¿no se expondría al ridículo y a que se dijera de él que,

por haber subido hasta lo alto, se había estropeado los ojos, y que ni siquiera valdría la pena intentar marchar hacia arriba? Y si intentase desatarlos y conducirlos hacia la luz, ¿no lo matarían, si pudieran tenerlo en sus manos y matarlo?
-Seguramente.

Es indiscutible que cabe establecer una correspondencia entre la situación descrita por Platón y la situación del cinematógrafo, pero en lo que esta última situación tiene de común con la televisión (situación común que es el principal constitutivo de lo que más abajo (cap. IV, §1) llamaremos *televisión material*). Y sin embargo, y sin perjuicio de estas notables analogías entre el cinematógrafo y la televisión que puedan ser dibujadas a partir del propio mito de la caverna, es preciso afirmar que la estructura tecnológica de la televisión es irreducible a la estructura del cinematógrafo. Más aún, habría que decir que, en cierto modo, la televisión es un anticinematógrafo y, por tanto, que el cinematógrafo es una institución cuya estructura topológica es la antítesis de la estructura que Platón describió en el más célebre de sus mitos.

Hay, sin duda, una analogía entre el cine y la televisión, cuando se los compara desde el mito de la caverna. Se trata de una correspondencia parcial o abstracta que alcanza sólo a los mecanismos de «proyección de sombras en una pantalla situada delante de unos espectadores». Y esta analogía es parcial o abstracta, porque, en lugar de tener presente la globalidad de la situación descrita por Platón, parte por la mitad esa globalidad, y toma de ella sólo la «mitad constituida por la sala de proyección». Pero la globalidad de la situación descrita por Platón incluye no solamente la caverna, sino también, y de modo absolutamente esencial, dentro de la estructura del mito, al Mundo exterior a la caverna, el Mundo en donde brilla el fuego solar y en donde actúan los «seres reales» que ese fuego ilumina (y esto dicho sin perjuicio de que, en el contexto de la peculiar doctrina platónica de las Ideas, esos seres reales, respecto de las sombras que ellos proyectan en el fondo de la caverna, puedan ser, a su vez, considerados como sombras proyectadas por las Ideas). Y esta es

la razón por la cual la «topología» de la proyección cinematográfica no se corresponde con la «topología» de la caverna platónica.

En la sala de cine, la luz (o el fuego) que ilumina a las sombras (del celuloide; sombras que, además están ya terminadas, acabadas, *fijadas* en el celuloide: son per-fectas) se encuentra en el interior de la sala; las sombras sobre las que la luz incide, a fin de proyectarlas en la pantalla (que, a su vez, deberá reflejarlas sobre los ojos de los espectadores), son las «sombras» o dibujos del film que, en el correlato platónico van referidas denotativamente a objetos «reales» (figuras de hombres, etc.), independientemente de que a su vez estos sean considerados como «sombras» por relación al Mundo de las Ideas. En cambio, en la topología de la televisión, al menos en la topología de la televisión formal, hay que reconocer que las imágenes proyectadas por el tubo catódico en la pantalla («imágenes haciéndose», in-fectas, en el proceso de barrido del haz de electrones de la cámara sincronizada con el receptor) han de proceder, como las de la caverna, de un Sol (una luz, un fuego) que necesariamente ha de situarse en el mundo exterior de la caverna: y, por ello, «lo que no está en el Mundo tampoco podrá ser proyectado en la pantalla». En esta puntual correspondencia «topológica», a escala global, entre la estructura del mito de la caverna y la estructura de la televisión (correspondencia que no se mantiene al sustituir la «televisión formal» por el cine) fundamos la razón de nuestra tesis según la cual el mito platónico de la caverna constituye una alegoría o un análogo sorprendente de la televisión y solamente una semejanza fragmentaria y abstracta del cine.

En cualquier caso, y aun reconocida la analogía en el plano de la *estructura* topológica, queda abierta, precisamente por esta analogía estructural, la cuestión de su *génesis*. ¿Cómo explicar la sorprendente afinidad, comúnmente advertida por lo demás, entre la situación descrita en el mito de la caverna y la situación de los ciudadanos que ven la televisión, sin recaer en anacronismo? Y en anacronismo inadmisible incurre quien trata de explicar la alegoría del mito de la caverna en función de una invención lograda veintitrés siglos más tarde. Incluso cabría añadir: quien, de hecho, reduce anacrónica-

mente el mito de la caverna a la televisión es quien «justifica» (o interpreta) aquel mito como una supuesta prefiguración de la televisión misma.

A nuestro juicio, el anacronismo sólo podría evitarse retrotrayéndonos a situaciones prácticas pretéritas que fueran paralelas a las de la conducta de un espectador de televisión de nuestros días; situaciones prácticas paralelas anteriores incluso a la época misma en la que Platón formuló su alegoría. De este modo, podríamos regresar hasta la que algunos llaman «época arcaica» del Género Humano («mentalidad arcaica», decía Mircea Eliade). Época en la que los hombres o los grupos de hombres, vivían efectivamente en las cavernas, y se alumbraban con antorchas, y con ellas proyectaban sombras sobre sus paredes (como si éstas fueran pantallas); aquellas mismas paredes en las que en un momento dado, nuestros antepasados comenzaron a dibujar y colorear figuras de animales o de hombres.

Estamos insinuando, con esto, sencillamente, que el «mito de la caverna», antes que como una anticipación en «veintitrés siglos» de la televisión, habría de ser considerado como un trasunto posterior en mucho más de veintitrés siglos (si contamos desde el Magdaleniense), a la vida de los «hombres arcaicos», los hombres de Altamira o de Lescaux, que pasaban en las cavernas gran parte de su tiempo contemplando, de vez en cuando, las figuras de los animales exteriores que ellos mismos habían pintado en las paredes de sus cuevas. No es en el mito de la caverna, sino en las cuevas de Altamira o de Lescaux en donde podríamos ver prefigurada la estructura de la televisión.

Los patrones de conducta conformados por estas experiencias arcaicas podrían ser los que expliquen, a la vez, genéticamente, tanto las sesiones descritas por el mito de la caverna de Platón como las sesiones de nuestra televisión. Pero el mito platónico añade, por su cuenta, a la situación arcaica, la situación formalmente escénica propia de una sociedad «civilizada». En la *civitas* (o en la *polis*) ya existen titiriteros que levantan escenarios o biombos delante del público para mostrarles los muñecos y para hablar (*per-sonare*) a través de ellos. Es esta la situación escénica que corresponde justamen-

a la situación de la televisión, tal como la hemos analizado. En ella, las imágenes de la telepantalla son las «sombras» que proyectan los «muñecos» que evolucionan por el espacio escénico en el que se sitúan las telecámaras; espacio que venimos simbolizando mediante las fórmulas $\mathfrak{E}(C)$ y $\mathfrak{E}(C')$.

En cualquier caso, es evidente que el mito de la caverna de Platón no se reduce a ser una descripción de una «situación» isomorfa a la situación de la televisión: constituye un análisis crítico de esta situación. Pero no mediante un análisis crítico-metafísico o nihilista, sino mediante una crítica dialéctica. La teoría crítico-dialéctica de la televisión puede contraponerse a la teoría crítico-metafísica en parecidos términos a como Platón se contrapone a Parménides.

En efecto: por un lado, hay que advertir que, aun cuando los hombres sentados en la caverna están encadenados desde niños a sus asientos, precisamente por estar encadenados, no cabe identificar a esos hombres con sus asientos. Por cierto, decía Poincaré, que si alguien, desde niño, estuviese encadenado de pies y manos hasta el punto de no poder moverse tampoco podría aprender Geometría (Piaget desarrolló ampliamente esta asociación de Poincaré). Pero los habitantes de la caverna platónica pueden desencadenarse de sus asientos y, por consiguiente, no están constitutivamente (o «trascendentalmente») orientados a tener que percibir únicamente sombras o apariencias. Por otro lado, las apariencias que, aun encadenados, les es dado percibir a los hombres, no son enteramente *falaces*, sino que conservan siempre un fondo de *veracidad*, precisamente en cuanto son sombras de realidades efectivas que actúan en el exterior de la caverna.

Respecto del primer punto. Si los hombres encadenados en la caverna pueden liberarse, es debido, como nos dice el mismo Platón, a que algunos se levantan y se deciden caminar, con esfuerzo, por la pendiente escarpada del sendero que conduce al exterior. Dicho de otro modo: si los hombres pueden remontar el plano de las apariencias, es porque esos hombres, el público (la audiencia) no forma una clase homogénea, según una homogeneidad que se hiciera consistir en el ejercicio de una vida puramente especulativa, la vida del espec-

tador (el *bios theoreticos* de Heráclides Póntico) que se atiene, sentado en las gradas del anfiteatro, a ver y a oír lo que ocurre en la escena. La audiencia no es homogénea; está diferenciada en capas, sectores, grupos muy diferentes y, entre ellos, los compuestos por hombres que, además de ver y de oír, caminan, se levantan del asiento, se esfuerzan, exploran la caverna y, sobre todo, logran salir al exterior y toman contacto con otras realidades. En el mito de la caverna, Platón nos ha indicado, además, los «mecanismos dialécticos» que intervienen en la crítica de las apariencias, en tanto que esta crítica implica el retorno o descenso a la caverna de quienes salieron fuera de ella y el conflicto con quienes, permaneciendo a gusto sentados, no quieren ser liberados (hasta el punto de que, si pudieran, llegarían a matar al que pretende arrogarse el papel de libertador). La crítica platónica a las apariencias no está concebida, por tanto, como una «autocrítica» de los hombres encadenados. Nos es presentada como resultado de los conflictos entre los diferentes grupos o sectores de esos hombres sentados, de la «audiencia», en tanto se enfrentan los unos contra los otros. Podríamos añadir que la crítica a las apariencias, tal como Platón la concibe, es una crítica esencialmente partidista, porque sólo puede tener lugar cuando unos partidos se enfrentan contra otros en el conjunto social (pero no cuando ese «conjunto», o un individuo aislado de él, comienza por su cuenta a «reflexionar»).

Respecto del segundo punto. Las apariencias no son enteramente falaces, precisamente porque no se «agotan» en sí mismas, sino porque ellas son alotéticas, y nos remiten a conceptos o ideas que habrán de haber sido «talladas» en el trato o experiencia (operatoria, manual...) con las cosas del Mundo exterior. El trato no se reduce al que los individuos puedan, por su cuenta, haber llevado a cabo; implica también el trato que con las cosas exteriores tuvieron sus antepasados. Porque sólo gracias a la acción o presencia de las *formas* –de los conceptos, de las Ideas– que han sido experimentadas en la vida anterior a la sesión contemplativa, y exterior a la caverna (¿y cómo podríamos interpretar de un modo que no fuera mítico esa vida interior del alma, sino como la vida de nuestros antepasados?), es decir, sólo en función de la *anamnesis* (a lo que, en lenguaje psico-

lógico, se nos da como recuerdo), podremos percibir las figuras de las apariencias en su condición de tales figuras.

El mito platónico de la caverna nos depara también el argumento decisivo contra el «principio de la inmanencia» que el solipsismo, y a su modo Berkeley, aplicó a las imágenes subjetivas de la conciencia, y que podríamos aplicar también a las apariencias de televisión. Si partimos de esas apariencias (como Platón partió de las imágenes proyectadas en el fondo de la caverna) ¿cómo podemos, o por qué mecanismos, desbordarlas? En el texto platónico está ya implícito el argumento de la inmanencia: los encadenados creerían que lo que ven en la pantalla es el Mundo real y no tendrían por qué pretender salir de la cueva. Por ello, si salen de ella, es porque algunos se levantan del asiento, retiran sus cadenas y suben al exterior por el sendero escarpado. Aunque Platón no se extiende sobre el particular hay que admitir que algunos, al menos, habrán tenido que levantarse regularmente a fin de procurar el alimento necesario, para ellos y los demás, para que los encadenados puedan seguir viendo y escuchando.

Tanto en el caso de la «inmanencia de la conciencia» como en el caso de la «inmanencia de la pantalla», la salida de la caverna ha de tener lugar por una vía no óptica, sino táctil, mediante el desplazamiento de los cuerpos. Es preciso moverse, romper las cadenas, manipular. Berkeley no necesitaba tener en cuenta esos mecanismos porque se apoyaba en la creencia en el Dios proyector de las imágenes percibidas. En realidad, la solución del argumento de la inmanencia ha de comenzar por el reconocimiento de su naturaleza abstracta, frente a las pretensiones de quien lo formula, al hablar del «Mundo óptico que envuelve al televidente». No hay tal Mundo, sino por abstracción. La figura del televidente no es la de un individuo sentado por siempre ante la pantalla, como si fuera un tetrapléjico al que se le suministra, por sonda, el alimento a fin de no interrumpir, ni siquiera por un instante, su visión estática. El argumento de la inmanencia es sólo un ejercicio escolar, tanto en su versión psicologista o subjetivista (la inmanencia de las imágenes intracraneanas, en torno a las cuales giró la argumentación de Schu-

bert-Soldern), como en su versión objetivista (la inmanencia de las imágenes de la pantalla).

Nos referiremos brevemente, por último, a ciertas concepciones de la apariencia que encuadramos en la segunda versión del modelo I, la concepción de Berkeley y la concepción de Schopenhauer.

Ante todo, subrayaremos una dificultad que, supuesto el *realismo de la verdad* del modelo I, sale al paso en el momento en el que adoptamos la interpretación habitual de los sistemas de Berkeley y de Schopenhauer, en cuanto sistemas idealistas. La dificultad se debilita notablemente (y, con ello, se fortalece nuestra correspondencia) cuando ponemos en tela de juicio el carácter idealista, en sentido absoluto, de los sistemas de Berkeley o de Schopenhauer. Sin duda, estos sistemas ofrecen el sistema del idealismo del Mundo de las apariencias; un idealismo que W. Hamilton, por ejemplo (refiriéndose a la doctrina de Hume sobre la irrealidad de toda sustancia exterior) llegó a interpretar como *nihilismo*. Sin embargo, ni Berkeley ni Schopenhauer fueron nihilistas, ni, por tanto, idealistas en este sentido. Y esto ya lo advirtió J.T. Fichte cuando, en su *Primera Introducción a la Teoría de la ciencia* consideró a Berkeley nada menos que como materialista, por haber admitido la existencia de una realidad exterior a la conciencia del sujeto humano capaz de determinarle (aunque esa realidad exterior fuese identificada por Berkeley con el mismo Espíritu divino). Fichte opuso su *idealismo absoluto* al *idealismo material* de Berkeley. *Mutatis mutandis* diríamos lo mismo respecto de la Voluntad de A. Schopenhauer.

Podemos entonces subrayar, en segundo lugar, la estrecha semejanza entre la concepción general de las apariencias de Berkeley o de Schopenhauer y la concepción particular de las apariencias de la televisión propias de la «teoría crítica», en cuanto correlativa a la teoría que hemos llamado «ingenua». En esta concepción particular de la televisión, las apariencias de la pantalla son entendidas como el efecto perseguido por un *poder* controlador (un poder político o económico) que logra ofrecer a los hombres los mensajes que a él le interesan bajo la forma de apariencias de una realidad que se mantiene en el trasfondo. Pero esto es justamente lo que Berkeley quería

dar a entender; si bien atribuía este poder al Dios creador de las formas del Mundo, en el momento mismo en el que éstas eran percibidas.

De otro modo: las teorías críticas de la televisión, que contraponen sus funciones de «construcción del Mundo» a sus funciones de «registro del Mundo», podrían ser consideradas como meras *aplicaciones*, a un caso particular, de la concepción idealista general del Mundo de Berkeley (a veces de la concepción del Mundo de Schopenhauer). El Mundo, decía Berkeley, es construcción de Dios, quien, mediante las apariencias mundanas que de Él emanan, ofrece mensajes dirigidos a los hombres para manifestarles su poder y su gloria. En la teoría metafísica de Berkeley las apariencias están moldeadas por el auténtico Poder, que es el Poder de Dios, creador del Mundo como un conjunto de apariencias que envuelven a los sujetos humanos, a unos sujetos que el mismo Poder ha creado previamente al efecto. Según esto, ese idealismo de Berkeley tendría que ver, como su verdadero correlato metafísico, con las concepciones sociológicas del poder en televisión que defiende la teoría crítica. El Mundo, vienen a decir Adorno, Eco –el Eco de *La transparencia perdida* (1988)–, Sartori o Bourdieu, es construcción del Poder que, mediante las apariencias de la telepantalla, ofrece a la muchedumbre televidente mensajes dirigidos a controlarla, en beneficio de su gloria.

El reconocimiento del componente metafísico-idealista de las concepciones de Berkeley o de Schopenhauer puede también servirnos de canon para determinar hasta qué punto la teoría crítica está inspirada por el «idealismo de las apariencias». Un idealismo que pasa por alto las realidades objetivas que el materialismo histórico subraya en el proceso mismo de la constitución de esas apariencias objetivas que ellas envuelven.

§5. Correspondencias con las teorías de la ciencia

Por lo que se refiere a las correspondencias que pudieran establecerse entre las diferentes versiones del modelo I y las versiones co-

rrelativas, en Teoría de la Ciencia, del modelo descripcionista, nos limitaremos a mencionar la estrecha afinidad entre la idea empirista de la verdad, como *aletheia*, propia del positivismo lógico (y aun del positivismo fenomenológico husserliano) así como la afinidad entre la teoría constitutiva de la verdad y el pragmatismo verificacionista.

§6. El momento normativo del modelo I

Un modelo para la interpretación de las relaciones entre las apariencias y el mundo real como el que estamos analizando no podría dejar de tener su «momento normativo». Es decir, no habría que interpretar únicamente el modelo I como un modo de entender qué cosa sea la televisión, en el terreno de las relaciones de las apariencias que ofrece la realidad, en cuanto «cuestión de hecho». También podríamos interpretarlo como un modo de establecer qué cosa pudiera o debiera ser ella sin desviarse de su estructura, en cuanto «cuestión de derecho». Lo que equivale a decir, recíprocamente, que en muchos de los proyectos, iniciativas, disposiciones, etc., de los políticos o de los técnicos responsables de los canales de televisión pública o privada, sobre todo cuando manifiestan su voluntad de «conseguir que se haga una buena televisión a fin de que el *Ente* cumpla con los fines y responsabilidades que le son propias» hemos de ver la presencia activa, implícita o explícita, de alguna teoría sobre la apariencia y la realidad de la televisión inclinada sin duda más hacia un modelo, que hacia otros. Sólo dos palabras sobre esta abundante cuestión.

La distinción más importante que, en función de las dimensiones normativas del modelo I, habrá que tener en cuenta es la distinción entre la versión crítica del modelo y su versión ingenua. Las implicaciones prácticas, «normativas», de cada una de estas versiones del modelo pueden ser muy diferentes y aun incompatibles (lo que no excluye la posibilidad de intersecciones puntuales entre ellas).

(1) Es obvio que tenderemos a asociar la teoría crítica de la televisión a determinadas disposiciones prácticas, susceptibles de formalizarse, dados los parámetros pertinentes, en normativas más o menos precisas. En general, a los agentes o actantes que intervienen en la televisión se les pedirá verismo, eventualmente «realismo socialista»; no siempre «neutralidad informativa», «apartidismo». Porque si se mantiene un juicio adverso sobre la capacidad que las imágenes visuales puedan tener como alimento del entendimiento («una palabra vale por cien imágenes»); y si se mantiene una actitud escéptica acerca de las posibilidades de que la «muchedumbre televidente» pueda interpretar a derechas lo que «se le sirve en pantalla», entonces lo más prudente será el intento continuado de mantener una tutela de la televisión, por tanto, una concepción de la televisión como «televisión dirigida». ¿Por quién? La respuesta, en principio, es sencilla: por quienes tengan elementos de juicio bastantes para aportar aquellas premisas o líneas constitutivas del Mundo que se consideren más pertinentes para el fin de ir encajando a las apariencias disponibles en su quicios propios. La televisión no sólo habrá de ser informativa, lúdica o comunicativa. «Puede ser también, dice Sartori, al mismo tiempo *paideia*, un instrumento antropogenético, un *medium* que genera un nuevo *anthropos*, un nuevo tipo de ser humano».

La norma general que del modelo I podrá esperarse en relación con los televidentes tenderá, cuanto a la extensión, a reducir en lo posible las horas dedicadas a una pantalla que, por estructura, tendería a ofrecer apariencias entontecedoras, propias de un público infantil. Y, cuanto a los contenidos, tenderá a lograr que el público, antes de enfrentarse con las apariencias que le van a ofrecer las telepantallas, se provea de una formación que le permita construir juicios maduros. Prácticamente, tenderá a incrementar en el público los hábitos de lectura de libros o de la prensa, o el hábito de escuchar la radio, a fin de reducir en lo posible la deletérea influencia de las imágenes de las que se alimenta más el *homo videns* que el *homo sapiens*.

(2) De la versión ingenua del modelo I cabría derivar también una normativa práctica, esta vez dirigida exclusivamente a la mu-

ıedumbre televidente, y cuyo sentido general podría ser el de insurar en ella la disciplina del televidente puro. El «televidente pu-» –formado en la disciplina que Husserl refirió a «la conciencia ıra»– buscaría atenerse estrictamente a los fenómenos que la pan-lla le ofrece, y en los términos en los cuales ésta le ofrece las apaencias. Una disciplina fenomenológica, que Husserl propugnó ıtes de la Segunda Guerra Mundial, nada menos que como instruento para resolver la «crisis de la conciencia europea», y aun la isis de la humanidad contemporánea.

Sin embargo, también podría decirse que «el televidente puro» ría aquel que fuera capaz de acoger las imágenes de la pantalla co-o apariencias que proceden del Mundo en el que vive («lo que no tá en el Mundo no está en la televisión»); y las recogerá con el es-ritu «de la comprensión». O, si se prefiere, con el espíritu de «re-nciliación» con el Mundo de las apariencias. Nada de lo que sale ı la pantalla, en cuanto procede del Mundo, podrá ser considerado ımo absolutamente in-mundo. Lo «in-mundo», es cierto, no es nto lo que no está en el Mundo, sino lo que no está en un Mundo mpio y transparente; pero este Mundo limpio no existe, lo que uivale a decir que lo inmundo puede existir absolutamente: el ıncepto de «televisión basura» debería, por tanto, ser liquidado.

una empresa comercial se anuncia en pantalla exagerando las calades de sus productos, el «televidente puro», lejos de indignarse ıte la exageración mentirosa del anuncio, aceptará esa exageración ımo propia del «género televisivo publicitario», en el cual está inuido el anuncio; irritarse por la exageración equivaldría a confunr ese programa con un programa científico. Un conducta similar «equilibrada» se deseará para el televidente que sigue atentamenlas campañas políticas o las manifestaciones religiosas. Que ajuste :l televidente puro», con la mayor precisión posible, lo que ve en ıntalla al género televisivo en el que lo que ve está expresado; que epte ingenuamente lo que se manifiesta en las apariencias, sin ngún temor, puesto que se supone que dispone de elementos crí-:os suficientes para justipreciarlo y para reinterpretarlo desde las ordenadas de su Mundo. Y, en el caso de que no le satisfaga nin-

guna de la series de imágenes que en el día, en la semana o en el año le ofrecen las telepantallas, que cierre su receptor y utilice otros medios de exploración del Mundo real, puesto que éste no se agota, en ningún caso, en el conjunto de las apariencias de la pantalla («no todo lo que está en el Mundo ha de estar también en la pantalla»).

(3) Por último, el modelo I podría considerarse como la norma misma que define el concepto de *televisión formal*, en cuanto contradistinto del mero concepto de *televisión material* (que expondremos en el capítulo V §2); porque en la televisión formal lo que no está en el Mundo, evidentemente tampoco puede estar en la pantalla de la televisión. De aquí la conexión que, a través de la televisión formal, hay que establecer, entre la apariencia y la verdad.

II. Lo que no está (o aparece) en la pantalla tampoco está en el mundo

§1. Interpretaciones posibles del enunciado del modelo II

El segundo de nuestros modelos para una Filosofía de la televisión (para una concepción de las relaciones entre la apariencia y la verdad televisada) que figura en la taxonomía propuesta en la Introducción, y que designaremos abreviadamente como «modelo poético» (de *πόιησις* = creación, construcción, controlada por la *τεχνέ*) tiene como fórmula: II $\{[(P \subset M) = 0)] \& [(M \subset P) = 1]\}$

Una paráfrasis muy ceñida, en lenguaje de palabras, de esta fórmula podría sonar de este modo: «Aunque no es cierto que todo lo que aparece en pantalla (P) deba estar en el mundo (M_i), sin embargo, habrá que decir que todo lo que está en el mundo ha de estar también en la pantalla».

El segundo miembro de la fórmula (su miembro afirmativo) tiene como equivalente, por la ley de contraposición, la siguiente proposición: $[(\neg P \subset \neg M) = 1]$. La frase que figura como título de este Capítulo II es una paráfrasis literal de esta fórmula: «Lo que no está en la pantalla, no está en el Mundo».

Una frase que, en principio, sonará al sentido común como simple disparate, como un despropósito de tal calibre que su reconocimiento nos obligaría a descalificar a cualquiera que se tome el trabajo de tomarla en serio, aunque fuera por simples razones de tolerancia, de cortesía, o simplemente de sistematismo.

Sin embargo, son razones, ante todo, de orden sistemático las que nos mueven a tomar en serio, como una posibilidad combinato-

ria más, estas proposiciones en tanto ellas constituyen una de las cuatro grandes alternativas del sistema taxonómico por el que nos guiamos. Por tanto, en lugar de comenzar descalificando globalmente las fórmulas de referencia –«lo que no está en la pantalla, tampoco está en el mundo; y todo lo que está en el mundo ha de estar también en la pantalla»– habremos de comenzar por determinar las condiciones desde las cuales estas fórmulas pueden entenderse como algo distinto a unos meros despropósitos o simples disparates.

Podemos comenzar constatando la analogía sintáctica que la frase titular tiene con un proverbio que circula ampliamente entre los juristas, el proverbio que advierte que «lo que no está en el sumario tampoco está en el mundo». Este proverbio, lejos de constituir la expresión de un disparate (ya sea en el terreno de la realidad factual, ya sea en el terreno de la ética, de la moral o de la política) constata una regla procesal que, en la práctica, tendería a prevalecer (de ahí la ironía que acompaña, como si fuese un armónico, al célebre proverbio) sobre cualquier otra consideración de carácter ontológico o axiológico. Cabría decir, en resumen, que el «proverbio de los abogados», aunque pueda considerarse como escandaloso (como un disparate en el terreno ontológico, ético o moral), sin embargo pretende dar cuenta de lo que en realidad ocurre en el mundo de la práctica jurídica. En este terreno, el proverbio lejos de expresar un disparate o un sin sentido, resulta ser una prosaica constatación de una realidad, y aun de una regla sabia, a efectos de la llamada «seguridad jurídica».

¿Acaso no es posible encontrar situaciones que permitan recoger lo que la fórmula análoga, en el terreno de la televisión que estamos considerando, tenga de constatación efectiva, y aun prosaica, de hechos cotidianos?

Sin duda, siempre que supongamos que nos movemos en el ámbito de una sociedad en la cual la televisión desempeña un papel hegemónico respecto de cualquier otro medio de comunicación. Es evidente que de un pintor, de un novelista, o de un cantante que no logre aparecer regularmente en las pantallas una fracción de su

tiempo, podemos decir que «no existe» como elemento estable constituido en esa sociedad. Diremos de él que carece de «existencia pública» (ninguna sala de exposiciones acogerá sus cuadros, ninguna empresa editorial publicará sus libros) y a lo sumo tendrá que replegarse a un género de existencia privada o meramente virtual. Y si el pintor, el novelista o el músico que tuvieron acaso una existencia pública efectiva en épocas anteriores a la televisión (a su hegemonía) no aparecen en la pantalla, dejarán muy pronto también de estar en el Mundo. Y esto sin perjuicio del «disparate axiológico» que tal efecto podría comportar. Y lo que decimos de los pintores, novelistas o músicos, debemos decirlo también de los automóviles, de los detergentes o de los políticos. En la sociedad de referencia un automóvil, un detergente o un político que no comparezca en las telepantallas es como si no existiera en el Mundo, o como si existiendo, estuviese ya próxima su extinción: «ser es ser visto por el público».

La regla se modula, además, de muchas maneras. Por ejemplo, en una partitocracia en la que, por ley, se acuerda conceder a cada partido una cuota de pantalla proporcional al número de sus militantes o simpatizantes, a partir de un *mínimum*, la regla general se moldeará según esta variante inicial: «lo que está en el mundo, según una cierta proporción, estará en pantalla según esa misma proporción». Y decimos «inicial» porque, en virtud del llamado «efecto Mateo» («el que más tiene, más podrá recibir»), el partido político que ha tenido mayor cuota de pantalla tenderá a incrementar su poder en el Mundo y con ello aumentar su presencia en él, en lo sucesivo. Correspondientemente, los partidos partidos pequeños, los grupúsculos, que o bien no alcanzan siquiera las condiciones de comparecencia en pantalla, o las alcanzan en proporciones mínimas, al no aparecer en pantalla de un modo eficaz, terminarán desapareciendo del *mapa mundi*, o permanecerán en él sólo por sus siglas cada vez más pálidas y exóticas. Dicho de otro modo: «los partidos políticos que no aparecen en pantalla carecerán de 'validez ecológica'», dejarán de estar en el Mundo. Podríamos agregar como contraprueba: si un pintor, un novelista, un músico, una empresa co-

Editorial Gedisa

mercial, una empresa mercantil o un político existiesen en el mundo con una auténtica implantación y peso, ¿cómo no iban a aparecer en televisión? Su propia «gravedad» les haría caer en las telepantallas, aun cuando no fuesen ellos quienes buscasen la comparecencia.

Por otra parte, si «suavizamos» modalmente la interpretación del signo de inclusión de tal forma que en lugar de traducir rígidamente, por el modo de la necesidad, la expresión «A $\subset$ B», la traducimos por la expresión «A puede estar incluido (o contenido) en B», entonces la fórmula II pierde toda dificultad. La fórmula II significará entonces, ante todo, (por su primer miembro) que en las telepantallas caben «fantasías poéticas» que no caben en el Mundo y entre ellas, acaso la principal, la ilusión de proximidad de lo distante, que da pie a la fantasía de la «Aldea global». Y otra cosa es que lo que no cabe en la pantalla (o simplemente lo que no está en la pantalla) pueda caber (o estar) en el Mundo (en el Mundo de las formas visibles y audibles). El círculo cuadrado, el decaedro regular o una escalera en tres dimensiones de Escher no caben en la pantalla; tampoco en el Mundo. Porque todo lo que cabe, no ya en la materia del Mundo, sino en el Mundo de las formas visibles o audibles, sus estructuras, ha de poder estar también en la pantalla.

Por consiguiente la fórmula: «lo que no está en la pantalla no está en el Mundo» o su contrarrecíproca («lo que está en el mundo está en la pantalla»), lejos de expresar un disparate puede representar casi una tautología. Por ejemplo, en el caso particular en el que «el mundo» sea sobrentendido en los términos de la expresión corriente «mundo de la televisión» (en el que viven actores, productores y, por supuesto, televidentes; y en el que están las cámaras, antenas, estudios, pantallas...), entonces la fórmula «lo que no está en la pantalla de la televisión no está en el Mundo» podría interpretarse como el núcleo de una teoría estructural del mundo de la televisión. Es la teoría que pone a la pantalla de televisión como centro en torno al cual se ordenan todas las otras partes integrantes de ese mundo. Todos los componentes, sectores, instrumentos, personas..., del «mundo de la televisión» habrán de considerarse como «subordinados a la pantalla». Sin duda, una antena emisora mantiene su exis-

tencia física aunque sus señales emitan sin ser recibidas en ningún aparato; los presentadores de un telediario pueden seguir recitando las noticias aunque nadie las vea; los guionistas pueden seguir escribiendo sus trabajos aunque no lleguen a ser representados ante las cámaras. Pero todas estas realidades físicas o sociales no existirían en el mundo de la televisión (y además, a corto plazo dejarían de existir, incluso físicamente: nadie recita informativos que nadie ve). Aparecer en pantalla es el objeto interno del mundo de la televisión, su *finis operis*. «Lo que no se ordena a la pantalla, no pertenece al mundo de la televisión».

Ahora bien: la fórmula titular de este capítulo, como expresión de situaciones efectivas, cuyas condiciones de sentido estamos intentando determinar, parece depender, en todo caso, del supuesto de la pluralidad de mundos, a los cuales esta fórmula podría ir referida. Pero la teoría de la pluralidad de mundos implica una determinada idea de «Mundo» que se opone a la idea de Mundo implicada en la teoría de la unicidad del mundo, aquella concepción encerrada en la advertencia de Mauthner: «Es ya una insolencia utilizar el plural de "Mundo", como si existiese más de uno». Luego no podemos proceder como si la Idea de «Mundo» fuese una Idea general previa a la cuestión de su unicidad. Las Ideas de «Mundo único» y de «Mundo plural» no son la misma idea; lo que no significa tampoco que ambas Ideas de Mundo estén desvinculadas desde el principio. Entre estas Ideas de Mundo puede mediar una relación dialéctica de orden genético, por ejemplo, como ocurre con la Idea de «clase lógica», en tanto ésta no es una Idea previa a su diferenciación entre las clases n-ádicas, y la clase unitaria (o la «clase vacía»).

En nuestro siglo, la tesis de la pluralidad de mundos suele ser interpretada no tanto en el sentido cósmico tradicional (el de Demócrito, por ejemplo), sino en un sentido diferente, aquél según el cual los múltiples «mundos» estarían dados como entretejidos en nuestro propio Mundo, que, por tanto, habría que considerar, acaso, como un «mundo aparente», si es que bajo su faz unitaria estuvieran actuando en realidad otros mundos irreducibles entre sí y res-

pecto del nuestro. En las ciencias biológicas fue decisiva, para abrir paso al «reconocimiento de la pluralidad de los mundos», la doctrina del *Umwelt*, o «mundo entorno» (de cada animal según su especie) desarrollada por von Uexküll en el primer cuarto del pasado siglo. Porque lo que caracterizaba a la Idea de *Umwelt* no se reducía a la tesis del vínculo entre el organismo y su medio, como algunos interpretan, sino que incluía también la tesis de la multiplicidad de especies y, por tanto, de «mundos» morfológicamente diversos. Los «mundos entorno» serían característicos de cada especie animal: en una misma pradera –según el célebre ejemplo de las *Meditaciones biológicas*– coexisten una chicharra, una vaca, o una muchacha, y cada uno de estos organismos está inmerso en su propio «mundo entorno». El reconocimiento de estos mundos-entorno-plurales, por tanto, en cuanto irreductibles y equiparables, instaura una suerte de relativismo biológico, que se desarrollará paralelamente al relativismo cultural que propuso pocos años más tarde, del modo más radical, O. Spengler, desde una perspectiva histórica que ejercitaron regularmente los antropólogos culturales a partir de los años 20 del pasado siglo. Las diversas culturas, descritas por los antropólogos o por Spengler, eran tratadas como si fuesen «mundos entorno» autosuficientes de las respectivas sociedades.

La hipótesis de la pluralidad de mundos tuvo también mucha presencia después de la Segunda Guerra Mundial, y particularmente durante los años 70 y 80, a través de la teoría de los modelos de «Sistemas-Mundo» contenida en el informe Mesarovic-Pestel, de 1974, para el Club de Roma (*La humanidad en la encrucijada*, FCE, 1975). También se habló mucho por aquellos años de los modelos World-2 o World-3 de Jay Wright Forrester (*World Dynamics*, Cambridge-Massachussetts 1971) y, por supuesto, entre los teóricos de la ciencia, de la teoría de los «tres mundos» de Karl Popper. También los estadísticos hablan de «mundos o de universos» en la teoría de las muestras. Habría que citar también la teoría de los mundos múltiples sostenida por algunos físicos cuánticos (como los Everett). Y, por supuesto, como ya hemos dicho antes, no encontraremos a ningún comisario de exposición de pintura que se precie

que al referirse al conjunto de los cuadros del autor en torno al cual la exposición se monta, deje de hablar del «mundo» y, más aún, «universo» del autor expuesto. Y ello, aunque su exposición no pretenda ser integral (el comisario en cuestión dirá invariablemente, por ejemplo, «el universo de Van Gogh» o «el universo de Saura»).

Es muy notorio el uso y el abuso del postulado de los «mundos posibles», por parte de algunos tratadistas de lógica (Scholz, Hasenjäger, Krippner...). Tratadistas que, por cierto, suelen acogerse al prestigio de Leibniz, olvidando que Leibniz, en nombre de su «optimismo metafísico», sólo admitió la realidad de un único Mundo, el nuestro, «el mejor de los posibles».

Nuestro interés crítico por la hipótesis de la pluralidad de mundos deriva de la incidencia que esta hipótesis pueda tener sobre la oposición apariencia/verdad, aplicada al campo de la televisión. Si damos por supuesto (más o menos en serio) que existen muchos Mundos reales o posibles, podemos proceder como si estuviesen llenas de sentido expresiones corrientes entre los comunicólogos o entre los publicitarios, tales como: «lo que no aparece en televisión no está en el mundo» o «la televisión es el principal instrumento del que disponen las sociedades industriales democráticas para construir su mundo político y económico». Porque si las cigarras, o las vacas, o las muchachas de von Uexküll fabrican a partir de sus sensores sus propios mundo-entorno ¿por qué no habrían de tener también sus propios mundo-entorno las democracias industriales si disponen de la televisión como un «sensor» capaz de tejerlo? Fukuyama, en su calidad de ideólogo del Departamento de Estado de Estados Unidos, encomienda al vídeo la misión de tejer el mundo de ensueños que, adaptado a las sociedades democráticas de mercado, haga posible, a través de una paz indefinida, el «fin de la historia».

La conexión más importante entre la hipótesis de la teoría de la pluralidad de mundos y las Ideas de Verdad y Apariencia tiene lugar a través del relativismo epistemológico. Desde su perspectiva, las verdades habrán de entenderse como referidas a algún mundo pertinente, ya sean mundos biológicos, ya sea un mundo cultural, ya sea un mundo social, ya sea un «universo pictórico o cinemato-

gráfico». Las *apariencias* tendrán acaso que ver con los reflejos que otros mundos pudieran tener en el nuestro.

La hipótesis de los mundos posibles suele llevar aparejada la actitud de la *tolerancia*: los diferentes mundos, reales o posibles, habrán de ser contemplados como realidades capaces de «marchar por sí mismas»; ante las cuales la única actitud adecuada sería la del *laissez faire* tolerante que los fisiócratas pusieron de moda en el siglo XVIII. «Los mundos marchan por sí mismos: dejadles hacer, dejadles pasar». Dediquémonos a lo nuestro. Por ejemplo, a «desarrollar creadoramente el mundo de la televisión»; dejemos a los demás que trabajen en su propio mundo y encomendemos a la armonía preestablecida el mantenimiento del orden y el concierto, que sin duda es necesario, para la coexistencia pacífica de tan heterogéneos universos.

§2. El papel desempeñado por las apariencias en este modelo II

La concepción de las apariencias que habría de presumirse inspirada por este modelo II que estamos analizando se basará, obviamente, en las dos proposiciones que lo componen, en tanto estas proposiciones se consideren como independientes: $P \subset = 0$ & $M \subset P = 1$.

(1) Desde la perspectiva del modelo II, las apariencias, algunas apariencias al menos (de acuerdo con la interpretación de la cuantificación que venimos atribuyendo a las proposiciones evaluadas con cero), permanecerán fuera del Mundo: $P \subset M = 0$. Pero esta interpretación sería absurda y equivaldría a la negación de la existencia de las apariencias, en el supuesto de un Mundo único, en el que se encerrase la *omnitudo rerum*. Sin embargo, desde el supuesto de la pluralidad de mundos, la fórmula $P \subset M = 0$, podrá interpretarse como indicación de las situaciones de las que pueda afirmarse que algunas apariencias no forman parte del mundo de referencia. Sería una manera abreviada de decir que las apariencias constituyen un orden al

margen del mundo de referencia, o bien como una manera de decir que las apariencias constituyen un mundo aparte del Mundo real. Podría haber intersección entre estos dos Mundos; pero el hecho de que algunas apariencias queden fuera del mundo sugiere que hay un orden y conexión de las apariencias (*ordo et connexio idearum*) que podía marchar independientemente del orden y conexión de las cosas (*ordo et connexio rerum*). Aunque tuviese lugar una intersección entre ambos Mundos, cabría reconocer que las apariencias, que se dan entretejidas en el mundo real, e incluso son inseparables de él, pueden disociarse también de este mundo en el momento de vincularse a otras apariencias, que suponemos inmersas en el «Mundo real».

El orden de las apariencias de la telepantalla (P) manifestaría una gran resistencia al ser reabsorbido por entero en el mundo real (M_i); como si el tejido de estas apariencias pudiese dar lugar a un campo inmanente, en lo que se refiere a las leyes de su composición y descomposición.

Sin duda, la autonomía y sustantividad del orden de las apariencias podrá fundamentarse de distintos modos. El más metafísico acaso sea la apelación a un principio espiritual que postulase una poética (*mitopoyetica*) subjetividad autónoma; fuente del orden inmanente de las apariencias, irreductibles al Mundo real. Pero también cabría apelar a la capacidad combinatoria de un cerebro cuyo dinamismo inmanente le permitiera realizar construcciones, según leyes propias, por las que se rigen las relaciones entre las distintas áreas de la corteza visual (figuras, movimientos y color). «Los objetos de nuestro mundo visual –dice Semir Zeki, que incluye en la expresión «nuestro mundo» también el de los macacos– no llevan etiquetas que mediante un simple proceso analítico permitan su identificación y categorización. Ocurre más bien que dichos objetos están formados por un flujo permanente de informaciones, procedentes de ángulos y entornos distintos, así como de condiciones luminosas o de distancias diferentes.» («La construcción de imágenes por el cerebro», *Mundo Científico*, nº 105, pág. 861).

Pero podemos prescindir de la cuestión de la fundamentación a fin de atenernos únicamente a la Idea de la inmanencia. La inma-

nencia de la pantalla es sin duda una idea, más o menos borrosa, pero que está disuelta en muchas opiniones de los analistas, y que tienen, sin duda, un fundamento *in re*. Este fundamento habría que ponerlo en la efectiva capacidad de la pantalla, funcionando a través del tiempo (días, semanas, meses, y aun años), para generar, en las diversas capas de la «muchedumbre televidente», un orden «telecéntrico» de procesos de realimentación, que serían disociables, aunque fueran inseparables, de otros órdenes causales en cuales el curso de las imágenes de la pantalla está envuelto. La teoría idealista de la inmanencia de la pantalla no sería otra cosa sino la radicalización, por sustantivación, de este «orden disociable» del que estamos hablando.

Por supuesto, la tesis de la inmanencia de la pantalla sólo tiene sentido referida al mundo en el que están comprendidas tanto las imágenes que ella ofrece, como los «colegios invisibles» de televidentes que perciben las imágenes. Y como un tal «mundo», por serlo, no es homogéneo, sino que habrá de constar de diversas capas, también la inmanencia habría de ir referida más a alguna de estas capas que a todas ellas indistintamente. Si nos atenemos a los estratos estrictamente sociológicos, podríamos hablar de la «inmanencia de la pantalla» para referirnos a la «fidelidad» de una audiencia determinada, a un canal, a un programa o a una franja horaria. La fidelidad de la audiencia podría mantenerse incluso con independencia de los contenidos específicos que el canal, programa u hora les ofreciese. Pero si nos atenemos a la capa de los contenidos, la inmanencia de la pantalla es un concepto que puede cubrir también el de la disociación técnica del curso de producción de tales contenidos respecto de las circunstancias extra-pantalla de las que son, por hipótesis, inseparables. Inmanencia técnica es ahora un concepto que tiene ahora algo que ver con el proceso de «autogeneración» o «autopoyesis» de unos contenidos que se alimentan de su propia sustancia, y no necesariamente del mundo extra-pantalla.

¿Acaso no es posible concebir la conformación de un «mundo propio» a través de un «cierre tecnológico», cuyo proceso y estructura sólo pudiera explicarse desde él mismo? Y ello sin que fuera

preciso acudir a mecanismos de *emergencia*, ni siquiera a mecanismos de *anamórfosis*; sería suficiente, y acaso necesario, recurrir a mecanismos propios de aquellos procesos que concebimos como procesos de *diamórfosis*. Mecanismos que pueden advertirse en otros muchos campos en los que tienen lugar procesos de transformación o de evolución de morfologías biológicas o culturales. En esencia, la *diamórfosis* implica (supuesto un campo de origen, la morfología de cuyos miembros habría de explicarse a partir de morfologías dadas en su entorno) una trituración, fragmentación, despiece o descomposición del campo de origen en *partes formales* suyas (no meramente *materiales*)[1] y una recomposición, a partir de esas partes formales, que pudiera dar lugar a la aparición de morfologías nuevas, indeducibles de los campos exteriores y, por tanto, «inmanentes» al propio proceso. Mediante el concepto de *diamórfosis* podemos explicar, por ejemplo, la mayor parte del desarrollo de las formas arquitectónicas históricamente dadas a partir de unas morfologías iniciales que cabría derivar casi enteramente de materiales extraarquitectónicos (transformación de los nidos de hojas de los chimpancés, ámbitos de cavernas, «casa natural» de Marc Antoine Laugier). Las morfologías arquitectónicas iniciales abrirían un proceso indefinido de descomposición de estas morfologías en partes formales suyas, tales como basas, ábacos, cornisas, capiteles, frontones... Morfológicamente ya no serán explicables por mímesis, ni tampoco como resultado de creaciones poéticas (puesto que resultan de la descomposición objetiva de otras formas previamente dadas por hipótesis). Son, por tanto, antes producto de la abstracción que de la creación. La composición o «creación» arquitectónica estricta podría tener su comienzo en los mismos procesos de composición inmanente con las partes formales obtenidas de aquella abstracción o análisis previo. Las formas arquitectónicas resultantes (por ejemplo, una casa consistorial,

[1] La morfología de las partes formales presupone la morfología del todo, sin necesidad de una similaridad con él: los fragmentos de un jarrón, que no han llegado al estado de «polvo molecular» –es decir, de *partes materiales*– nos permiten, en general, reconstruirlo aunque ellos mismos no tengan «la forma del jarrón».

una catedral, una plaza) podrían considerarse, en cuanto a su morfología, como efectos que se han producido en la inmanencia del campo arquitectónico.

Por supuesto los mecanismos de *diamórfosis* podrían también utilizarse en el análisis de la historia de las formas musicales o en la historia de las formas poéticas.

(2) Sin embargo, la proposición que completa la teoría de la apariencia implícita en este modelo II, es la segunda, la que establece que «todo el Mundo de las formas (es decir, las formas según las cuales el Mundo real está conformado) habrá de ser considerado como formando parte del Mundo de las apariencias»: $M \subset P = 1$. ¿Cómo es posible defender esta tesis cuando comenzamos sobrentendiendo que las apariencias de las que se habla son inicialmente las apariencias de la telepantalla $\mathfrak{E}(P)$?

Como hemos dicho, la tesis resulta casi tautológica cuando el «mundo» que concebimos como subordinado o inmerso en las apariencias de la telepantalla, sea el propio «mundo de la televisión». Ante todo, su «mundo entorno», constituido por los escenarios ante los cuales se sitúan las cámaras: $\mathfrak{E}(C \text{ o } C')$. Estos escenarios se conformarán como tales en función de las cámaras; éstas son las que han de seleccionar las morfologías del «mundo-entorno» a la escala adecuada. Se sabe que los hombres que actúan en el escenario, al sentirse filmados, amoldan su conducta a su situación en el escenario, teatralizan sus ademanes –actuando como per-sonas– y procuran ajustarse al formato de las apariencias de la telepantalla. Esto no ocurre solo con las personas actuando en solitario. Una manifestación televisada, con cámara abierta (no oculta), se transforma en una manifestación teatral, en una teatralización de la espontaneidad inicial: se amaneran los gestos, se levantan las manos pintadas en blanco pidiendo la paz, se llevan pancartas en la cabecera de la manifestación que sólo desde las pantallas pueden ser leídas.

Pero también es, en cierto modo, tautológica la proposición segunda de este modelo II cuando nos atenemos, no ya al contorno de las apariencias (a su mundo entorno) sino a su mundo interno, al *dintorno* de las imágenes de la telepantalla, constituido por la infra-

estructura tecnológica, que venimos designando por la letra $\mathfrak{F}$. Porque la realidad íntegra de todo cuanto se contiene en el mundo $\mathfrak{F}$, en tanto es un *dintorno* de $\mathfrak{E}$(P), está conformada también desde estas apariencias, y en función de ellas: las apariencias son el último criterio de la calidad tecnológica de la infraestructura $\mathfrak{F}$. Por ello es posible pasar, en vía de *regressus*, de las apariencias (P) a los correlativos sucesos de $\mathfrak{F}$, es decir, es posible determinar en $\mathfrak{F}$ los correlatos de P. En cambio no es posible pasar, en vía de *progressus*, de $\mathfrak{F}$, absolutamente considerada, a P; y ello aún teniendo en cuenta que la propia segmentación técnica de $\mathfrak{F}$ fue, en gran medida, construida en función de P, es decir, para lograr que las formas de P alcancen la nitidez y resolución consideradas válidas.

Hemos de referirnos también, no ya al «Mundo de las apariencias» de la televisión, $\mathfrak{E}$(P), sino al «Mundo de las apariencias» de la visión, en su sentido orgánico, más general. Porque la «visión natural» (y su Mundo correlativo) no es solamente un proceso susceptible de ser analizado en paralelo al proceso de la televisión; es también un proceso que se resuelve en un Mundo apotético, que contiene los procesos, acoplados por continuidad, al mundo de la televisión, que no podría existir fuera de aquel. Sin visión «natural» (la visión de los ojos orgánicos de los cámaras y de los ojos orgánicos de los televidentes) no hay televisión.

No insistiremos en todo lo que concierne a la visión (o percepción visual) del mundo entorno de la televisión (es decir, del mundo natural o artificial que actúa detrás de los símbolos $\mathfrak{E}$(C o C')). Será suficiente detenerse un instante en el mundo interno de la visión, en el mundo del cerebro óptico a través del cual las apariencias P pueden mantener su propia figura, su propia morfología. Este mundo interno, contenido en el cráneo de cada sujeto televidente, es, se sabe, un «mundo real» cuya actividad es la causa y razón de la formación del mundo de las apariencias de la telepantalla y aun de las del Mundo real que las telepantallas reflejan. Y, sin embargo, hay que reconocer que este mundo interno del cerebro, en su morfología inteligible, sólo se nos manifiesta a través de las apariencias; de suerte que podría afirmarse que está determinado por ellas: M $\subset$

P = 1. En efecto, se dice, de ordinario, que el cerebro es la sede o el ámbito de un *mundo subjetivo y privado*, que se opone al *mundo exterior y público*, el mundo de las telepantallas y el mundo real.

En el mundo subjetivo y privado se desplegarán los contenidos que el materialismo filosófico engloba en la Idea de *materialidad segundogenérica* (habitualmente, sus contenidos son designados como «contenidos psíquicos» accesibles a la introspección). Esta materia segundogenérica podría considerarse diversificada en las siguientes clases o categorías de contenidos:

(a) Contenidos segundogenéricos susceptibles de ser interpretados como resultados de la acción de objetos externos sobre los sujetos (O→S), pero de tal suerte que las reacciones («pasiones» o «emociones») del sujeto queden «puestas entre paréntesis» en beneficio de la formación del objeto apotético mismo. Entre los principales contenidos de esta primera clase, encontraremos a las percepciones. Y sobre todo, a las percepciones propias de los *teleceptores* (vista, oído). Los colores, las formas, los movimientos del mundo exterior suponen siempre un sujeto activo que, sin embargo, será puesto entre paréntesis, en mayor o menor grado, en beneficio del contenido percibido. Ningún fisiólogo dudará de que el sujeto que percibe la superficie, con figuras coloreadas, de un cuadro, está conformando géneticamente a esos colores mediante su retina y su corteza óptica (mediante la *vis cognoscitiva* de la que hablaba Leibniz). Pero lo cierto es que, desde el punto de vista de su estructura, los colores y las figuras son percibidas en el cuadro apotético, presente a distancia (porque el medio interpuesto entre el ojo y el cuadro se ha hecho transparente) y no en el cerebro. Percibimos las formas y los colores como características objetivas del cuadro exterior y no como procesos que tienen lugar principalmente en células de las áreas V_3 (formas) y V_4 (colores) de la corteza visual.

(b) Contenidos segundogenéricos susceptibles de ser concebidos como momentos de acciones, operaciones o impulsos del sujeto, o de partes suyas, hacia los objetos (por ejemplo, hacia los alimentos) dados en el mundo exterior (S→O). Todos estos contenidos pueden englobarse bajo la rúbrica tradicional de apetitos o deseos (*vis appe-*

titiva de Leibniz, *conatus* de Espinosa). La voluntad, el amor activo o el odio, son contenidos genuinos de esta segunda clase de contenidos de la materialidad segundogenérica (la envidia sería probablemente antes un apetito que un sentimiento).

(c) Por último, una clase muy recientemente constituida (acaso en el siglo XVIII, por obra de Tetens) en torno al concepto de una supuesta presencia del sujeto ante sí mismo (S→S), se corresponde con la que denominamos generalmente como la «clase de los sentimientos» (*vis affectiva*). Concepto-clase que tiene muy poco de empírico (podíamos decir: el concepto de sentimiento no es un sentimiento) y mucho de clase construida formalmente (a partir de la combinatoria (O→S) (S→O) (S→S)) y «rellenada» con «partes arrancadas» a la *vis cognoscitiva* y a la *vis appetitiva*. («Sentimiento» es palabra formada en español muy tardíamente; en español, el término «sentimiento» se asocia a las percepciones auditivas –sentir = oír–, es decir, a los efectos que en el sujeto producen algunos estímulos exteriores, que son el contenido del sentir; a veces el objeto del sentimiento no quiere ser corpóreo, y así Santa Teresa dice tener el «sentimiento de la presencia de Dios»). Una cartografía de los contenidos más genuinos de esta «clase formal» de los sentimientos tendría que citar a las sensaciones propioceptivas, a las cenestésicas, a las cinestésicas, a los sentimientos de placer y de dolor, de disfrute o de miedo, a las depresiones. Los escolásticos llamaban «sentidos internos» a la memoria, a la imaginación, al sentido común y a la estimativa: por ello cabría incluir en la rúbrica de los sentimientos a los sensibles respectivos, porque a través de ellos el sujeto «se hace presente a sí mismo» (aunque sólo sea en la forma de una evaluación o estimación de los contenidos que son «sentidos» como efectos de estímulos externos). En ningún caso sería lícito atribuir a los sentimientos una función global característica. Sería gratuito postular, por ejemplo, que la *estimativa* fuese una función atribuible a todos los sentimientos. La mejor prueba para demostrar que la clase de los sentimientos definidos en función de una «autopresencia del yo», carece de unidad es esta: habría que incluir en la clase de los sentimientos a los autologismos, que son operaciones cognoscitivas. Sal-

vo que se suponga que los autologismos forman parte del «sentimiento del propio ego». Se ha dicho, en efecto, que el «sentimiento del ego» puede haberse formado a partir de la sensación propioceptiva de la tensión de los músculos que mantienen erguido el cuerpo, en general, y la cabeza, en particular, en el animal bipedestado; o bien, que ese sentimiento del ego se alimentaría del flujo continuo de sensaciones proporcionadas por la respiración. A.R. Damasio apunta otra hipótesis neurológica: el cerebro utilizaría sus estructuras de representación del propio organismo y de los objetos externos para crear una nueva representación, diríamos una «representación» de «segundo orden». Esta representación (o «película en el cerebro») indicaría que el organismo, cartografiado en el cerebro, está implicado en la interacción con los objetos, también cartografiados en el cerebro. Esta representación de segundo orden correría a cargo del tálamo y de la corteza cingulada. «El sentido del yo en el acto de conocer emerge en el interior de esa película ya que crea, en un mismo marco, lo 'observado' y el 'observador'. Y puesto que el principal mapa sensorial pertenece a los estados del cuerpo y se figura en forma de sentimientos, el sentido del yo en el acto de conocer emerge como un tipo especial de sentimiento» (A.R. Damasio, «Creación cerebral de la mente», *Investigación y Ciencia*, Enero 2000, pág. 71).

Ahora bien: debemos tener en cuenta que, desde la perspectiva del anatomista, del fisiólogo o del neurólogo del cerebro, o del sistema nervioso en general, todos los contenidos segundogenéricos citados o delimitados («cartografiados») por vía supuestamente introspectiva («percepción de los colores», «visión de formas y movimientos», apetitos, deseos, sentimientos de placer o dolor, sentimientos estéticos) habrán de merecer la consideración de apariencias o de fenómenos. Apariencias o fenómenos que corresponden, en el mundo del cerebro, a los fenómenos mundanos, y en el mundo del telereceptor a las imágenes de la pantalla. La reducción de tales apariencias a sus respectivo correlatos reales tomará la forma de un *regressus* desde esas apariencias introspectivas hasta los correlatos orgánicos o procesuales cerebrales; un regreso que comenzó a llevar a

cabo, de modo grosero y precientífico, la frenología de Gall o de Spurtzheim, y que en nuestros días se practica sistemáticamente con las actuales técnicas de investigación de los procesos de la percepción visual (implantación de microelectrodos en las células de la corteza visual, cortes paralelos en la superficie cortical, que se colorean con citocromo oxidasa, para poner en evidencia la actividad metabólica de la célula; tomografías por emisión de positrones o PET-scanner, etc.).

Merced a estos movimientos de *regressus* incesantes se irán determinando los circuitos neuronales que intervienen en cada ocasión, y estas determinaciones permitirán controlar (reprimir, modular, estimular) diversos «sentimientos», apetitos o percepciones. Es entonces cuando pueden tener lugar la que llamaremos «ilusión de la realidad en el *regressus* de las apariencias». La expresión más contundente de esta ilusión es la creencia de que, partiendo de las áreas o circuitos localizados, podremos, en un *progressus* pertinente (estimulaciones, etc.), reconstruir las apariencias desde sus fundamentos.

La ilusión radica en no advertir que las delimitaciones de las diferentes *realidades* cerebrales (áreas, circuitos, etc.) *no se ha llevado a cabo desde el propio cerebro, sino precisamente desde las apariencias*. No es la «cartografía que el cerebro hace del cerebro» lo que nos lleva, por construcción, a un conocimiento efectivo de las apariencias introspectivas; es la cartografía de las apariencias (de los sentimientos, de los afectos, de los apetitos..., identificados a través del lenguaje) la que nos conduce a la cartografía del cerebro. Y es una ilusión creer que es la cartografía del cerebro la que nos conduce a la cartografía de las apariencias.

Aquí también, por tanto, las formas del «mundo cerebral» están siendo delimitadas desde las apariencias que nos ofrece el Mundo exterior, y en este sentido, las formas del cerebro siguen estando determinadas por ellas ($M \subset P$). Estamos ante un dialelo característico. Si distingo en V_4 diferentes áreas especializadas en la percepción de los colores, puedo tener la impresión de que, controlando las neuronas de esta área, V_4, estoy «construyendo» los colores. Lo que ocurre es que si previamente no tuviese ya diferenciados los conte-

nidos cromáticos no podría obtener el concepto de esas áreas, que, por sí mismas, nada nos dirían acerca de los colores.

El propio «sentimiento del ego» que Damasio pretende derivar de los actos de conocer de un «cerebro cartógrafo del organismo», parte ya de un correlato del sentimiento del ego y no lo constituye; es decir *el ego* que Damasio «encuentra» (en esos procesos orientados a coordinar, en segundo grado, la cartografía que el cerebro iría haciendo del organismo y de sus interacciones con el exterior) es el *ego* que traía, ya constituido el experimentador (ya fuera este ego el procedente del sentimiento de la respiración, ya fuera el procedente de la sensación de sus músculos abductores, para el erguimiento de la cabeza). Y lo traía, sobre todo, no tanto como fruto de una experiencia individual interna, sino como resultado de una experiencia social, grupal, a través de la cual fue delimitándose la subjetividad individual frente a las subjetividades de los demás, sobre todo a partir de la invención de los propios nombres personales. Es en función del reconocimiento de esta su génesis intersubjetiva como podemos hablar de una sustantivación metafísica del *ego* por parte de quienes postulan la suposición de que «el sentimiento del yo» pudo ser el resultado de la «actividad subjetiva de un cerebro cartógrafo» (aún cuando esta subjetividad se presente como sustituto «materialista» del alma o de un «homúnculo» sustantivado).

En las reconstrucciones apotéticas, además, no solamente hay que reconstruir la figura, sino también su situación apotética; porque la forma que supuestamente he reconstruido en mi cerebro, no es percibida en su interior, sino allí, en su exterior.

Es cierto que al reconstruir la «cartografía segundogenérica» a través de sus correlatos anatómicos primogenéricos, algunas distinciones abstractas se reforzarán. Pero no cabe olvidar que, si en lugar de partir de una cartografía segundogenérica C_p, hubiéramos partido de otra C_q (como pudiera serlo la que está sobrentendida en la *Ética* de Espinosa), también podríamos encontrar (en el *regressus*) correlatos cerebrales a cada una de las *afecciones del alma* que el gran filósofo distingue y define geométricamente.

En cualquier caso, el campo segundogenérico ni siquiera tiene una estructura individual o privada. En efecto, la «cartografía segundogenérica» se ocupa de apariencias que se constituyen, no ya tanto en la experiencia individual, cuanto en la experiencia interindividual o grupal. No solamente las distinciones entre círculos y cuadrados, y la fijación de estas formas en el lenguaje implican ya interacción de los individuos; también los apetitos o los sentimientos son, en general, alotéticos respecto de otros sujetos y, por consiguiente, sólo en función de la vida del grupo pueden haberse conformado.

Concluimos: el mundo del cerebro real no es independiente, en su morfología del Mundo de las apariencias, y aun presupone este mundo: $M \subset P$.

§3. El significado de la verdad en el modelo II

La teoría de la verdad que consideramos vinculada al modelo II es acaso el componente más característico de este modelo y el criterio más significativo para diferenciarlo de otros modelos. La verdad seguirá entendiéndose como un atributo de algo que, en cualquier caso, ha de concebirse como implicado en las apariencias. Pero mientras que en los otros modelos la verdad se atribuye a esas apariencias en la medida en que ellas mantengan una determinada conexión con la realidad del mundo, en el modelo que ahora consideramos la verdad se concibe como un atributo que habría que mantener circunscrito al campo de las apariencias.

El modelo II ofrece, por tanto, el principio de una teoría interna o inmanente (al orden de las apariencias televisivas) de la verdad. La verdad de la televisión podría ser tratada como un concepto de relación que habría de mantenerse entre las apariencias televisadas, y no como un concepto de relación entre las apariencias televisadas y otras realidades extratelevisivas. Sin embargo, la teoría de la verdad inmanente a la televisión, por el hecho de circunscribirse al mundo de las apariencias, no tendría por qué borrar la distinción entre las aparien-

cias verdaderas y las apariencias falsas. Podría admitir la posibilidad de esta distinción teniendo en cuenta que la verdad (como el error, la falsedad o el engaño) no tienen por qué recaer sobre alguna apariencia aislada (o sobre un grupo pequeño aislado de apariencias), sino sobre un co-orden definido de apariencias. Esto supuesto, cabría oponer un «orden y conexión de las apariencias» definido, pongamos por caso por su «coherencia» (como característica efectiva y no aparente, aunque se constituya sobre relaciones soportadas por las mismas apariencias), y un «desorden y desconexión de las apariencias» definido como caótico o superficial, es decir, como un orden aparente.

El orden y conexión en el que se haría consistir la verdad de las apariencias de la televisión no tendría, según esta supuesta estructura, que depender directamente de las realidades mundanas (en particular, no tendría por qué depender directamente de las apariencias ofrecidas a la «visión natural» del mundo real).

La versión más radical del modelo II se negará a reconocer la pertinencia de cualquier intervención de la realidad en la formación de las verdades inmanentes de la televisión. Cabría esperar, sin embargo, una versión moderada del modelo que, aun dejando de lado la intervención directa (de la realidad en el *ordo et connexio* de las apariencias) conceda sin embargo algún tipo de intervención indirecta al menos a propósito de algunos sectores de apariencias (como pudieran serlo «las apariencias informativas»).

La versión moderada del modelo de la verdad inmanente a la pantalla comenzará haciendo también consistir la verdad televisiva en un orden tal que vaya estableciéndose entre las secuencias de apariencias que nos permita descubrir entre ellas la fluida conexión de un conjunto estable. Apariencias que irán integrándose y completándose con otras sucesivas hasta constituir discursos trabados de imágenes, acompañadas de palabras referidas a las propias secuencias de las imágenes. ¿Cómo puede intervenir aquí la realidad, es decir, la visión natural ordinaria en la formación de estos «conjuntos de apariencias estables y coherentes»?

Para responder a esta pregunta, habría que partir del hecho de que las apariencias que aparecen en la telepantalla son muy seme-

jantes a las del Mundo que los televidentes perciben al margen de la televisión. Las formas, secuencias, etc., que la visión extratelevisiva haya ido organizando intervendrán decisivamente en la visión de la pantalla y sólo por ello sus apariencias podrían ser interpretadas internamente (en su inmanencia), aun cuando se advierta «que ellas nada tienen que ver con la realidad». Ahora bien, en los informativos principalmente, lo que se sobrentiende es justamente lo contrario (como cuando se trata de la «transmisión en directo» desde el propio campo de batalla). Y sobrentenderlo así es como afirmar que el «orden y conexión» de las secuencias que van a ser ofrecidas en la pantalla no tiene su razón de ser en ellas mismas sino que necesita apoyos externos en la realidad del mundo al que se está haciendo apelación explícita o implícita. Las secuencias de las imágenes en directo sobre una «Cumbre de Jefes de Estado» pertenecen, en efecto, a un «género televisivo» diferente si son presentadas como fases de un informativo a si son presentadas como fases de un programa de ficción. La diferencia no podría encontrarse, en principio, en la *semántica* o en la *sintaxis* de las imágenes de estas secuencias ordenadas y conectadas con sentido, sino en las *referencias* alotéticas que el televidente les atribuye. Pero la naturaleza de estas *referencias* puede tener una influencia decisiva sobre el *sentido* mismo de las secuencias; y no hablamos del sentido, *en general*, sino del sentido *determinado*, alternativo a otros sentidos posibles

La versión radical negará la pertinencia y aun la posibilidad de cualquier intervención externa sobre el orden y conexión de las apariencias ofrecidas por la televisión. En consecuencia, interpretará las referencias externas no como asunto interno de la verdad televisiva, sino como asunto de la verdad extratelevisiva (susceptible, por lo demás, de intersectar coyunturalmente con la televisión, pero sin afectar a su estructura interna). Quien tiene necesidad de determinar si las *referencias* de las secuencias sobre «la Cumbre televisada» de un informativo son reales (o sólo son de ficción) no será el televidente, en cuanto tal, sino el ciudadano no «telecéntrico» que sigue a la política internacional directamente o por otros canales de información. Un ciudadano que, desde sus particulares referencias, pre-

sencia las secuencias televisadas y las aplica a aquellas referencias; no serían estas secuencias las que, desde su inmanencia televisiva, pudieran remitirle a estas referencias extratelevisivas pertinentes.

§4. Correspondencias con otros contextos

Han de ser muy diversas las correspondencias del modelo poético de televisión con concepciones que están referidas, ya sea a otros campos particulares distintos del ente televisivo, ya sea, intencionalmente, a todos los campos, al Mundo, en general.

Ante todo, es obligado mencionar a una concepción de la verdad y de la apariencia que podría denominarse como «realismo óptico constructivista» y que va tomando cuerpo en muchos científicos o técnicos (fisiólogos, neurólogos, ingenieros informáticos) que se ocupan, no ya propiamente de investigar los mecanismos de la televisión, sino los mecanismos de la visión de los hombres o de los animales, en general. Y tanto de la investigación de la visión natural como de la investigación de la visión artificial orientada a proporcionar a los ciegos la posibilidad de una percepción óptica, aunque sólo sea al nivel de la llamada «visión de túnel». Por cierto, los ingenios utilizados a este propósito incorporan a veces tecnologías de televisión, como puedan serlo las microcámaras que forman parte del «ojo de Dobelle».

Sin embargo, lo que llamamos «realismo constructivista», en cuanto teoría de la visión, no es propiamente una concepción científica que pueda considerarse constitutiva de la «capa básica» de la Fisiología comparada de los sistemas ópticos de los animales, sino, más bien, una «filosofía mundana», una de esas «filosofías espontáneas» de los científicos de la que hablaron los althusserianos hace cuarenta años. Y esto dicho sin perjuicio de reconocer la gran probabilidad de que el realismo constructivista pueda ser reinterpretado desde alguna concepción filosófica general que se considere favorecida por él. El realismo constructivista, concebido en el marco de una teoría científica de la visión, se nos presenta, ante todo, como

una alternativa al «realismo ingenuo» asociado al adecuacionismo de tradición aristotélica y según el cual la visión verdadera es la visión adecuada, es decir, la visión que logra la reproducción isológica del objeto en el cerebro y, ante todo, en la retina.

El adecuacionismo cree poder presentar, como apoyo irrecusable de su tesis, el hecho de que las formas externas, tales como son observadas por el experimentador (una malla circular, por ejemplo), se reproducen en los registros de los patrones de la actividad nerviosa dados en alguna de las capas de la corteza visual primaria de un macaco, por ejemplo. Ahora bien, aparte de que estas reproducciones constatadas son una prueba decisiva de que «en la realidad» está dada esa estructura (que, en cualquier caso, está percibida óptica o tactilmente por el experimentador, lo que permitiría sustituir la supuesta relación *objeto real-reproducción cortical* por la *relación percepción del objeto por el sujeto experimentador-percepción del objeto por el macaco*) es evidente que en otras muchas situaciones no cabe hablar de «reproducción». Los contenidos cromáticos del rojo, azul o verde que percibimos apotéticamente adheridos a sustratos extensos, a través de las áreas V_4 de la corteza occipital, no tienen ningún correlato cromático en el exterior; sus únicos correlatos son determinadas longitudes de onda seleccionadas del exterior por las propias células del área V_4 que responden de modo óptimo a estimulaciones con esas longitudes y responden poco o casi nada a otras longitudes de onda que, sin embargo, son tan reales como las seleccionadas.

Según esto puede afirmarse que el cromatismo con el que se nos muestra nuestro Mundo entorno no es una reproducción isológica de una realidad previa a nuestra visión, sino que es una determinación del cerebro, no por ello arbitraria, ni siquiera subjetiva, puesto que el rojo o el verde lo percibo en esta sangre que fluye o en aquel tapiz verde, y no en las células del área V_4 del lóbulo occipital. Lo mismo que decimos de los colores (y de otros «sensibles propios» o «cualidades secundarias, como se decía antiguamente) hay que decirlo también de los movimientos vectoriales u orientados (que son «sensibles comunes») o de la jerarquización en perspectiva de las formas del espacio objetivo.

En resolución, la percepción visual no es un proceso de reproducción especular del Mundo entorno en el cerebro, sino una determinación de estructuras invariantes a partir de sensaciones variables causadas por los estímulos procedentes del mundo. De manera tal que (como ya constató J.J. Gibson, hace más de cuarenta años) gran parte de la información codificada en nuestra percepción del mundo no tiene sensaciones correspondientes asignables. El sistema nervioso, dice Zeki, al percibir un objeto, ha de aislar sus propiedades constantes en el flujo incesante de información en perpetuo cambio que recibe. Quien instala un «ojo de Dobelle» en el cráneo de un ciego total sabe que fuera del cerebro del invidente actúan objetos luminosos o que reflejan la luz, sabe que hay microcámaras y procesadores de información. Y sabe que la información recibida por las microcámaras y procesada por los ordenadores (fuera de las retinas oculares y corticales) es introducida en el cerebro a través de una red de electrodos de platino implantados en la corteza occipital que permitirán al invidente percibir, en escenarios apotéticos, muchos contornos de figuras, de personas o de objetos y de movimientos suyos. Lo que ya no entrará en los programas de «instalación recuperadora» es el análisis de la «paradoja de la inmanencia»: ¿por qué una información (incluyendo la aportada por los «sensores de distancia») que ha sido introducida *dentro* de la corteza occipital a través de electrodos implantados en ella es percibida, sin embargo, *fuera* de esa corteza, en un escenario apotético?

El «realismo constructivista» de la visión se corresponde muy estrechamente con la versión moderada del «modelo poético» de la televisión que estamos analizando, y nos permite aproximar precisamente la televisión a la visión natural. A fin de cuentas, la televisión es una forma alternativa del ejercicio de la visión, y una forma susceptible de intrincarse con ella, como constatamos por las microcámaras del «ojo de Dobelle», en cuanto ellas son sustitutos de los ojos reales (cuanto a la selección de los estímulos iniciales que, tras su procesamiento, afectarán a la corteza occipital). De la misma manera que el realismo constructivista reconoce realidades externas que han de someterse a los filtros de selección y patrones de organi-

zación del cerebro óptico, así también la versión moderada del modelo II de televisión reconocerá realidades exteriores a la pantalla, pero tales que ellas deberán ser filtradas y organizadas según los patrones internos que gobiernan las secuencias de esa pantalla. La diferencia se mantiene, sin embargo. El Mundo ofrecido por la visión ordinaria se organiza originalmente en el proceso mismo de su percepción; el Mundo ofrecido por la telepantalla ha de estar ya previamente organizado a la escala morfológica proporcionada a aquella visión ordinaria. En este sentido, la televisión habrá de ser entendida, ante todo, como un cauce alternativo más de la percepción óptica. Pero un cauce dotado de caracteres nuevos debidos, cuanto a sus contenidos y mecanismos de selección, al diferente nivel sintáctico en el que la televisión opera: la composición de imágenes que se ofrecen en la telepantalla, aunque derivan de secuencias naturales, son susceptibles de una combinatoria mucho más libre, respecto de la realidad de origen y, por tanto, a través, sobre todo, de los diamorfismos utilizados, la «autonomía» de los cursos de su construcción es mucho mayor. Esta autonomía se sobreañade a la autonomía que la construcción cerebral de la percepción mantiene respecto de las sensaciones inmediatas determinadas por los estímulos externos.

Si intentásemos poner en correspondencia la versión moderada del modelo II con alguno de los sistemas clásicos de la verdad y de la apariencia de la tradición filosófica, seguramente el primer sistema con el que habríamos de encontrarnos sería el sistema neoplatónico, que interpreta al Mundo como el conjunto de apariencias que dependen en cada instante del sujeto divino. En la versión moderada, al Mundo de las apariencias se le reconocerá una cierta sustancialidad, llamada técnicamente *inseidad* (en cuanto contrapuesta a la *aseidad*): tal es el caso de la metafísica de Santo Tomás de Aquino, para quien el Mundo real ya no es el Mundo eterno y necesario de Aristóteles, sino un Mundo creado por Dios y sostenido continuamente por su acción conservadora. El espíritu humano, como microcosmos, podrá reproducirlo, pero sin que la verdad sea por ello reducible a la adecuación entre el entendimiento humano y este Mundo creado por Dios. Para Santo Tomás el lugar de la ver-

© Editorial Gedisa

dad habrá que desplazarlo hacia donde pueda constituirse la adecuación entre el entendimiento humano (receptor de las formas) y el entendimiento divino (dador de las formas, emisor de las mismas).

§5. Correspondencias con la teoría de la ciencia

Las correspondencias entre las concepciones de la televisión, en lo que toca a las Ideas de Apariencia y Verdad, según el modelo II, y las concepciones gnoseológicas de la ciencia que pueden ser englobadas bajo la rúbrica del «teoreticismo» son patentes. En efecto, lo que caracterizaría a las concepciones teoreticistas de la ciencia sería su tendencia a desplazar el centro de gravedad de los cuerpos científicos hacia la región de su estructura formal, considerando a la materia de las ciencias (constituida por los hechos, por las observaciones, por las experiencias) como enteramente subordinada a aquella estructura.

Desde el punto de vista del teoreticismo, el cuerpo de las ciencias positivas no podrá definirse como el lugar en el que la realidad o el mundo se manifiesta verdaderamente: lo característico de un cuerpo científico no será tanto el reflejar la verdad de lo real, cuanto en construir teorías internamente coherentes que, sin perjuicio de su convencionalismo relativo, puedan ser útiles como instrumentos de nuestro control de la realidad.

Esto no significaría indiferenciación completa entre las construcciones científicas y las construcciones metafísicas. Pero el criterio de demarcación entre ambos géneros de construcción no podría hacer consistir en la verdad asignable a las primeras, pero no a las segundas. Ni las construcciones científicas, ni las metafísicas o poéticas, son verdaderas, o verificables; a lo sumo, cabrá decir que las construcciones científicas pueden ser desmentidas o falsadas por los hechos.

El teoreticismo tiende a considerar, por tanto, a las teorías científicas que pretenden alcanzar la verdad como apariencias de esa

© Editorial Gedisa

verdad. Dicho de otro modo: el teoreticismo, considerado desde el adecuacionismo, o desde el realismo, estaría viendo a las ciencias como construcciones que se mantienen en el ámbito de las apariencias. La concepción de la ciencia que P. Duhem desarrolló (y que suele ser conocida como «instrumentalismo» o «convencionalismo») mantiene una estrecha semejanza con las concepciones de la televisión (y aun de la visión) a las que nos hemos referido bajo la rúbrica de «realismo constructivista». «La teoría física –decía Duhem– no es ni una explicación metafísica, ni un conjunto de leyes generales establecidas inductivamente a partir de la experiencia: es una construcción artificial fabricada por medio de las magnitudes matemáticas cuya relación con las nociones abstractas procedentes de la experiencia es simplemente la que tienen los signos con las cosas significadas.»

En cambio, la concepción de la ciencia que Karl Popper propuso inicialmente, es decir, la concepción falsacionista de la ciencia, habría de ser puesta en correspondencia con la visión radical del modelo II.

Las tendencias de los lingüistas hacia el cierre de su disciplina mediante el «postulado de inmanencia semántica», iniciado en la obra de Saussure, se radicalizaron en el formalismo literario de Jakobson y del «Círculo de Praga»: «El principio organizador del arte, en función del cual se distingue de otras estructuras semiológicas, es la dirección intencional hacia el signo mismo y no hacia el significado; el principio organizador de la poesía es la intención dirigida sobre la expresión verbal». De este modo, el formalismo literario «se ponía al paso» del formalismo gnoseológico, que David Hilbert había propuesto para resolver cuestiones sobre la semantización de la Geometría. Roman Jakobson había dicho que «los valores de verdad, en tanto que son entidades extralingüísticas, exceden obviamente las fronteras de la poética y de la lingüística en general». En resolución, la inmanencia literaria, poética o retórica se dan la mano con la inmanencia cinematográfica o televisiva, mediante la disociación de la verdad y la apariencia; una disociación que implica la tesis de la pluralidad de los mundos en los que pueda

© Editorial Gedisa

vivir la «narrativa fantástica»[2] y, en particular, la introducción de tipos diversos de mundos, tales como mundos utópicos, distópicos, alotópicos o metatópicos.

§6. El momento normativo del modelo II

El modelo poético encierra enérgicos componentes normativos, si no es que él mismo se resuelve enteramente en su propia normatividad. Si se prefiere, en su condición de propuesta alternativa y obligada (por razones políticas, psicológicas, estéticas, etc.) a los modelos realistas o a los modelos miméticos, en cuanto ambos ponen el centro de gravedad de las apariencias televisivas en lugares exteriores a la inmanencia de estas apariencias, a lugares extratelevisivos.

Cabría decir que si el modelo realista puede acogerse al simbolismo del mito de la caverna platónico (que, sin embargo, no se agota en ese modelo), el modelo «poético» se acogería mejor al simbolismo del mito de la cueva de Montesinos cervantina, o incluso al mito de la cueva calderoniana. Porque los *videntes* que habitan estas cavernas (don Quijote, o Segismundo) ya no perciben tanto apariencias (como el vidente de la caverna platónica), cuanto sueños. Es decir, «ven visiones», visiones que parecen tener sustancia propia. Más aún, mientras el habitante de la caverna platónica sigue viendo las apariencias reflejadas en el muro porque está encadenado a su asiento, en cambio, el habitante de la cueva de Montesinos o el habitante de la cueva calderoniana, está encadenado, más que a su asiento, a sus propias visiones, a sus sueños, a las apariencias.

La propuesta del modelo poético como modelo normativo de la televisión (tanto en sus fases de emisión, como en sus fases de recepción) mana de fuentes distintas. O, lo que es lo mismo, se fun-

[2] Pedro Santana, *Semántica de la ficción. Una aproximación al estilo de la narrativa*, Universidad de La Rioja, Logroño 1997.

© Editorial Gedisa

damenta en razones de diverso género: una son de naturaleza predominante político-psicológica; otras son de carácter estético-cósmico.

Desde el punto de vista político-psicológico, el modelo poético de la televisión podrá recibir una fundamentación paralela a aquella por la cual algunos sistemas justifican el «opio del pueblo» o bien la necesidad de la mentira política, como instrumento necesario para la gobernación del Estado; o incluso en la necesidad de la «evasión» (aunque sea aparente, ilusoria) que el propio pueblo experimenta para poder soportar el peso de sus cadenas.

Desde la perspectiva de los gobernantes se defenderá el «modelo poético» de la televisión por motivos análogos a como se defendieron, en su día, las prácticas religiosas: «Un cura me ahorra cien gendarmes», decía Napoleón. Las series televisadas de extraterrestres que evolucionan por los Planetas, o de terrestres que evolucionan por los campos de fútbol, mantienen encadenados a la pantalla, durante días y días, a millones de espectadores, y ahorran muchos gendarmes al Gobierno. En la democracia industrial de masas, en la que millones de trabajadores quedan vacíos durante los largos tiempos de ocio, si no hubiera fútbol, habría que inventarlo; y como en los campos de fútbol no caben esos millones de trabajadores urbanos en «estado de ocio», será necesario que las pantallas de televisión lleven a las casas de esos trabajadores la poética del juego futbolístico. Sin la televisión la democracia de masas, es decir, la sociedad de mercado o de consumo, que procura mantener a cada ciudadano en la situación más cercana posible al ideal de consumidor satisfecho, no podría considerarse como una democracia sostenible. La poética televisiva ofrecerá a millones y millones de ciudadanos, que gozan de una discreta *libertad de* (en el tiempo de ocio), el contenido de su *libertad para*, a saber, la contemplación y «disfrute» del partido de fútbol televisado; y no de un partido aislado, sino series de partidos que se reproducen cíclicamente, durante años y años, marcando el tiempo a la sociedad entera y proporcionándole unas coordenadas muy precisas para fijar el pasado, el presente y el futuro político. Y, lo que no es menos importante: marcando un tiempo *racionalizado*, en el que tie-

© Editorial Gedisa

:n lugar unos comportamientos también *racionalizados*, ajustados a glas estrictas, a las reglas de un juego de estrategia operatoria en él ıe los objetivos y los procedimientos están a la vista (el fútbol, :nte a los espectáculos «dionisíacos» del rock, o de otras ceremoas propias de la orgía-latría, de discotecas, etc., nos pone delante :l racionalismo más transparente).

Desde el punto de vista del «modelo poético», la diferencia en- : los diversos cursos de apariencias que transcurren por la telepanlla, no habrá que ponerla entre los cursos de apariencias verdades y los cursos de apariencias engañosas (o falsas, o mentirosas). Las ferencias de este orden deberían desaparecer por irrelevantes en el uego estricto de la televisión». Si el televidente fuese educado de odo conveniente en la «tolerancia escénica» y en el juego de las ıariencias, la contraposición entre verdades e ilusiones dejará de r pertinente. Y ello, sin necesidad siquiera de suprimir toda acti- d partidista. Pues quien mantiene un partido, frente a otros (un rtido político o religioso o estético) no tendrá por qué condenar, mo apariencias encubridoras, a los cursos de imágenes orientados :onfundir o desviar la atención que promueve el partido contrario suyo; por el contrario, podrá saludar a estos cursos de apariencias mo expresión de los designios de una voluntad real, opuesta a la ıestra, que, al margen de la verdad o del error, actúa siguiendo sus opios intereses. No sería la pantalla el campo en el que podrían rimirse los enfrentamientos.

Quien logra advertir los sofismas, trucos o engaños urdidos por ıa política adversa no tendrá por qué abominar de las imágenes rrespondientes; podría también disfrutar del seguimiento de esos fismas, trucos o engaños que él va descubriendo como productos :l partido contrario. Su ira o su desprecio no tendría por qué dirirse a las imágenes, a las apariencias falaces ofrecidas por la tele- ntalla; pues esto supondría que él considera a la audiencia como estuviese situada en un estado de infantilismo tal que necesita la tela del crítico. Pero ¿acaso la audiencia no interpreta ya, de uerdo con sus intereses, las apariencias que le son ofrecidas? La ı, o el desprecio del crítico tendría que ser dirigida, no contra los

© Editorial Cátedra

juegos de imágenes de la telepantalla, sino a lo sumo contra las gentes que, con su tolerancia o con su aplauso, o con su culpable ignorancia, se hacen cómplices de ellos.

Un hombre «bien educado», como televidente, en la férrea disciplina del modelo poético, no tendría por qué distinguir siquiera entre las apariencias veraces y las falaces. Ni siquiera tendría que distinguir las apariencias informativas y las publicitarias: sería suficiente que valorase la calidad estética o la coherencia interna de ambas. Y si Crates tomaba como criterio de sabiduría el estado alcanzado por un hombre «que no fuera capaz de apreciar la diferencia entre un general y un conductor de asnos», el modelo poético de televisión podría tomar como criterio de sabiduría del «consumidor satisfecho», el estado de quien «ya no es capaz de apreciar la diferencia entre un spot publicitario y una información política». El consumidor satisfecho que hubiera alcanzado la sabiduría se aproximaría a la pantalla *sub specie aeternitatis*, al menos durante su tiempo de ocio; a la manera como antaño el «productor insatisfecho» alcanzaba la sabiduría el domingo, contemplando las ceremonias o escuchando los sermones que discurrían en el escenario más común de la época, el templo.

El criterio más sólido que el modelo poético de televisión podría hacer valer para diferenciar críticamente los contenidos que pasan por la telepantalla sería el criterio estético. Este criterio asume a veces, como es bien sabido, las pretensiones más profundas y, por así decir, «cósmicas» o «filosóficas». El criterio estético-cósmico del crítico de televisión que se atenga al «modelo poético» propiciaría la necesidad de educar al televidente en la «disciplina de la inmanencia» de la telepantalla, en la medida en que ella vaya referida a las apariencias que, sin perjuicio de serle ofrecidas a través de la televisión, pueden compartir con las «apariencias naturales» la condición de «apariencias del infinito»: una condición que se haría realidad, no ya en la «prosa de la vida», sino en la vida del arte, en el ámbito mismo de las apariencias.

El modelo poético de la televisión recogería simplemente el requerimiento «romántico» de la ingenuidad o necesidad de la in-

© Editorial Gedisa

mersión en las apariencias, que tantos escritores propusieron a los hombres de hace un par de siglos. Es aquella ingenuidad de la que nos habló Schiller al analizar el proceso de identificación completa del hombre con la Naturaleza, entendida como un «orden de los fenómenos»; una ingenuidad nada sencilla, como advirtió Nietzsche en *El origen de la tragedia*, y esto sin perjuicio de que la lucha por conseguir una tal ingenuidad (resultado de una artificiosa disciplina «fenomenológica») fuera considerada como inevitable: «Esta ingenuidad, esta completa absorción en la belleza de la apariencia, ¡cuál rara vez se logra!... La ingenuidad homérica no debe ser comprendida sino como la completa victoria de la ilusión apolínea: una ilusión semejante a las sugeridas tan frecuentemente por la Naturaleza para conseguir sus fines. El verdadero designio está disimulado bajo una apariencia engañosa: nosotros tendemos los brazos hacia otra imagen y, por nuestra ilusión, la Naturaleza [en términos de Schopenhauer la Voluntad] alcanza sus fines».

III. Lo que está en la pantalla está en el mundo y lo que está en el mundo está en la pantalla

§1. Interpretaciones del modelo III

El tercero de los modelos del sistema taxonómico que estamos exponiendo contiene los miembros afirmativos de los modelos I y II pero, por ello mismo, está negando sus miembros negativos: el modelo III es la negación de los modelos I y II; pero también podría decirse recíprocamente que cada uno de estos modelos resulta de una negación del modelo III.

Al modelo III corresponde, en efecto, la fórmula

$$\text{III } \{[(P \subset M) = 1] \,\&\, [(M \subset P) = 1]\}$$

que «contiene» ésta otra:

$$\{[(\neg M \supset \neg P) = 1] \,\&\, [(\neg P \supset \neg M) = 1]\}$$

La dificultad mayor, en el momento de interpretar estas fórmulas, deriva de la circunstancia de que la fórmula del modelo III constituye la definición de la equivalencia (en cuanto a igualdad o identidad extensional) entre P y M, es decir, la definición de (P = M). Pero si el sistema taxonómico que estamos considerando pretende ser una clasificación de las concepciones de la apariencia y de la verdad en la televisión, ¿cómo pensar siquiera que pueda encontrarse una concepción no delirante de la televisión, basada en la identificación entre las apariencias de la telepantalla (P) y el Mundo

© Editorial Gedisa

(M)?, ¿cómo podría merecer siquiera la atención, aun por razones sistemáticas, este idealismo «pantelevisivo» cuyo interés se circunscribiría enteramente en los dominios de la psiquiatría? Y esto sin perjuicio de que la identificación haya dado materia para algún relato televisivo que no quiere ser del género de la didáctica psiquiátrica, como el que Peñafiel e Ibañez Menta ofrecieron dentro de la serie «Historias para no dormir» de TVE1 (tampoco el relato de la identificación que don Quijote llevó a cabo entre sus visiones delirantes y el mundo real –gigantes y molinos, castillos y ventas, o retablos– que, por cierto, está en el fondo del relato de Peñafiel, es fácilmente reducible al género psiquiátrico, aunque Cervantes fingiera ocultarlo).

Sin embargo, la identificación sobre la que se constituye el modelo III podría ser algo más que el canon de un delirio individual; podría tomarse también como el canon de un «delirio gremial» (y del que tenemos algún indicio en algunas interpretaciones de la teoría de la «Aldea global»). El delirio de quien, viviendo de la televisión, y teniendo la televisión como «su mundo entorno», como su casa, se comporta como si el Mundo estuviese para él formado por todo aquello que gira en torno a la imagen de la telepantalla (M ⊂ P) y como si estas imágenes de la telepantalla fuesen el Mundo y, por tanto, lo constituyesen (P ⊂ M).

Pero, por otra parte, lo cierto es que no nos encontramos ante situaciones absolutamente anómalas, si tenemos en cuenta la existencia de otros «delirios gremiales» paralelos. Acaso sea el gremio de los médicos (seguido de cerca por el gremio de los legistas y por el de los químicos) el lugar en el que con más frecuencia encontramos síntomas de estos «delirios reduccionistas» de la *omnitudo rerum* a las categorías del propio gremio. El delirio gremial médico fue descrito por Jules Romain en su *Knock o el triunfo de la medicina* 1923). El doctor Knock, en efecto, pretendió «elevar a la existencia médica» *a todo el mundo*, comenzando por el mundo constituido por los vecinos de su villa. Síntomas alarmantes de «delirio gremial» por parte de los legistas (sobre todo cuando adquieren la condición de jueces) los encontramos en algunos teóricos o prácti-

© Editorial Gedisa

cos del «Estado de derecho»; porque ahora los legistas parecen proponerse como objetivo supremo la transformación de toda la vida social y humana en «vida jurídica», la judicialización de la totalidad de las relaciones humanas, tanto las relaciones *ad intra* (familiares, empresariales, políticas) como las relaciones *ad extra* («derechos de los animales», «derechos del medio ambiente»). Son notorios también algunos síntomas de este delirio reduccionista los emanados del gremio de los químicos; un delirio que pudiera simbolizarse en el célebre lema «todo es química», que se escucha de vez en cuando, a título de «profunda reflexión filosófica», en boca de algún premio Nobel del ramo (en ese *todo* no solamente se incluyen las rocas y los astros, sino también las plantas, los animales y los hombres, su naturaleza y su cultura; también los propios tratados de Química deberían considerarse incluidos en ese *todo*, como si la composición tipográfica de sus letras tuviese algo que ver con los enlaces covalentes).

Ahora bien: en el momento en el que calificamos de gremiales a estos delirios, ¿no nos estamos, al mismo tiempo, obligando a corregir el diagnóstico? Porque el delirio, entre otras cosas, es propio de una conducta individual anómala por relación a la norma de la sociedad en la que el individuo vive. Pero si la conducta de un individuo o de un conjunto de individuos no resulta anómala en relación con el conjunto de individuos que constituyen su gremio, su «mundo entorno», sino que, por el contrario, puede implicar un alto funcionalismo para la vida misma del gremio, entonces tendríamos que dejar de hablar de delirio para hablar de cómo, en su lugar, está actuando una conducta de «sentido común» (del «sentido común» del propio gremio). Es funcional que el médico vea, en principio, a los hombres sanos «como enfermos que se ignoran», pues esta visión es el principio de la medicina preventiva. Es funcional que el juez trate de calificar cualquier relación entre personas, o entre animales y personas, desde sus propias categorías jurídicas, aunque no sea más que para poner a prueba su sistematismo y determinar sus límites. Es funcional que el químico (o el bioquímico) enfoque todo lo que tiene ante la vista como un lugar en el que se

© Editorial Gedisa

están produciendo reacciones entre elementos y compuestos químicos, porque de esta manera quedará garantizado el control químico de cualquier región de nuestro Mundo, inorgánico u orgánico, natural o cultural.

Los «gremios» que estamos mencionando estarían desempeñando, en realidad, como habíamos insinuado, el papel de «mundos entorno» de los individuos que en ellos y a través de ellos trabajan y viven. Constatamos también aquí, al reexponer el concepto de delirio en términos de conducta funcional, cómo se está utilizando de hecho la idea de la pluralidad de los mundos, en la forma de la pluralidad de los «mundos entorno». Una idea que, por otro lado, se aplica, no ya sólo a las diferentes especies animales (la vaca, la cigarra o la muchacha de la pradera de von Uexküll), sino a alguno de los diferentes gremios que constituyen la sociedad de los hombres del presente.

Estamos intentando, como es obvio, demostrar la posibilidad de que la fórmula sistemática III, en cuanto equivalente a la identidad P = M, tenga alguna interpretación «no delirante». Supuesto que mantenemos (en el campo de la televisión) la letra P como signo de los cursos de imágenes que pasan por la telepantalla, la interpretación no delirante del modelo III dependerá de la interpretación que demos a la letra M (con la que, en todo caso, designamos al Mundo) dentro de la hipótesis de la «multiplicidad de mundos».

Y cuando interpretamos al Mundo (M), o bien, cuando comenzamos a delimitar su «diámetro» como el mundo entorno a una telepantalla que se situase en su centro, entonces la fórmula sistemática III comenzará a adquirir un significado plausible, no delirante; al menos en el terreno estrictamente práctico o tecnológico.

En efecto, las imágenes que fluyen a través de la telepantalla P, en cuanto imágenes de televisión formal (y no meramente de vídeo acoplado al receptor) son inseparables de las imágenes transmitidas por la cámara (C). Es inadmisible, ya por razones físicas, tratar al conjunto P como si fuese una «fluyente fantasmagoría autosostenida». Es imprescindible mantener el principio de la naturaleza alotética de este conjunto P, y de cada uno de sus componentes, respecto de las «fuentes» que continuamente han de estar alimentándolo.

© Editorial Gedisa

Ahora bien, desde el punto de vista técnico, la fuente de las imágenes P hay que ponerla en la telecámara (C); y no porque sea posible considerar a esta telecámara como la fuente original, capaz de crear *ex nihilo* las imágenes. La telecámara, a su vez, sólo puede emitir las imágenes que ella misma recibe de un entorno propio, de las figuras que actúan ante ella en un escenario «artificial» $\mathfrak{E}(C)$ o «natural» $\mathfrak{E}(C')$. Pero incurriríamos en una grosera confusión desestimando la «cortadura» que es preciso tener presente (incluso en las transmisiones en directo, es decir, en las transmisiones en las cuales las imágenes recogidas por la cámara no han sido manipuladas por el montaje) en el seno de la continuidad real entre la cámara C y su entorno $\mathfrak{E}(C \vee C')$. Porque es la cortadura que tiene lugar en el curso determinable del tramo que «aguas arriba», delimitamos con el intervalo (P,C) y el tramo que, también «aguas arriba», delimitamos como intervalo $[S (C) \mathfrak{E} (C \vee C'))]$ (véase §3 del capítulo V).

La razón que podríamos dar de esta «cortadura operatoria», sin perjuicio de la continuidad real, física, del curso $[\mathfrak{E}(P), \mathfrak{E}(C \vee C')]$ es la siguiente: que el intervalo (P,C) está constituido por una sucesión causal, continuamente renovada, de acontecimientos físicos, de naturaleza electromagnética, cuyo flujo tiene lugar (una vez establecida la red de antenas emisoras, satélites, repetidores, antenas receptoras, telecables) por vía física no operatoria; mientras que en el intervalo $[\mathfrak{E}(C \vee C'), \mathfrak{E}(P)]$ intervienen, en general, en cada instante, los sujetos operatorios y, ante todo, el operador de la cámara (o «el cámara»), S(C), capaz de enfocarla en diversas direcciones, pero también los productores, los actores, los directores de escena, etc., S(m), que ofrecen a la cámara «su alimento» y de los realizadores que establecen, entre otras cosas, el orden de intervención o de actuación de las diversas cámaras.

Es evidente la continuidad física entre (M_i) & $(\mathfrak{E} (C \vee C'))$, porque si la cámara no estuviera en un entorno iluminado, y en continuidad con él, no podría ser estimulada. Pero también es evidente que esta continuidad no es del mismo orden que la que media entre $(C \vee C')$ y P. Se trata de una continuidad «sinecoide», por tanto, de

© Editorial Gedisa

una discontinuidad operatoria que permite la disociación. Podríamos representarla de este modo: c & (m V n V s), significando que c está en continuidad con alguna de los términos representados por las letras del paréntesis, pero no con cada una de las posibles alternativas en particular. La cámara S (C) necesita «alimento» de $\mathfrak{E}$ (C v C'), pero no uno determinado, sino alguno de aquellos (m V n V s...) que le sea proporcionado en virtud de procesos operatorios distintos de aquellos que se instauran una vez asimilado un «alimento dado» (pongamos el s) por la cámara S(C) hasta llegar a la pantalla $\mathfrak{E}$(P).

A todo el «tracto» que se extiende en el intervalo (C,P), dada su naturaleza física, no operatoria, al menos cuando nos atenemos al proceso real de su flujo, lo designaremos por la letra $\mathfrak{F}$. La cortadura que constatamos en el tracto $\mathfrak{F}$ tiene lugar, por tanto, «en la vertical» de la cámara S(C), es decir, en el «ojo» de la televisión. Pero el tracto $\mathfrak{F}$ no prosigue indefinidamente, porque él acaba con otra cortadura, dada en el seno de una continuidad sinecoide, aunque de otro orden, a saber, la cortadura entre las imágenes de la pantalla y el ojo (o el cerebro) del sujeto que la contempla. Las imágenes que pasan por la telepantalla, en efecto, para existir como tales imágenes apotéticas, tienen que ser vistas o «visionadas» por sujetos oculados; han de estar en continuidad con ellos.

Pero es evidente que estos sujetos o grupos de sujetos han de poder sustituirse los unos por los otros (al menos parcialmente), por vía operatoria, no física, en el lugar o lugares de recepción de las imágenes. Diremos, por tanto, que el tracto físico $\mathfrak{F}$ está limitado por dos «cortaduras apotéticas», que podríamos definir, la primera, como la «cámara ante el escenario», $\mathfrak{E}$(C), y la segunda, como la «pantalla ante el sujeto televidente» (S (t)).

Ahora bien, el intervalo ($\mathfrak{E}$(C v C'), $\mathfrak{E}$(P), de $\mathfrak{E}$), concebido como intervalo delimitado por dos cortaduras apotéticas (escénicas) y el tracto $\mathfrak{F}$, en su totalidad, resultan estar englobados, en la práctica de la televisión, en el concepto técnico de «mundo de la televisión», como un mundo entorno en el que se mueve el técnico o el ingeniero de la televisión. A veces, se designa a este mundo técnico de la televisión como la «infraestructura tecnológica de la televi-

sión» (hacemos notar que en la fórmula $\mathfrak{E}(C \vee C')$ y S(t) figuran sólo como cortaduras o límites del intervalo $\mathfrak{F}$). El cámara, el ingeniero, etc., que intervienen en esta infraestructura tienen, como objetivos profesionales propios, el conseguir una transmisión con la mayor calidad y definición de imagen posibles, desde la cámara hasta la pantalla. Lo que ocurra «más allá a de la cámara (¡exceptuando la iluminación!)» sería ya de competencia de actores y directores de escena; lo que ocurra «más acá de la pantalla» (exceptuando también la disposición del espacio) será de la competencia de fisiólogos, neurólogos o médicos, es decir, de especialistas en el «mundo del cerebro».

Quien se ocupa de la televisión desde el *Mundo* $[\mathfrak{E}(C)/\mathfrak{F}/\mathfrak{E}(P)]$, aunque tiene que tener en cuenta lo que está más allá de las cortaduras que definen $\mathfrak{F}(E)$, no se preocupará de sus contenidos. La *calidad* de la imagen, como concepto $\mathfrak{F}$, tiene una escala distinta de la calidad del escenario o de la calidad de la visión (que está dada en función de la retina ocular o de la retina cortical). Cabe obtener en $\mathfrak{F}$ una alta definición de imágenes en pantalla, a partir de receptores de 100 hertzios, cuya «definición escénica» sea deleznable; o también su definición en el ojo del televidente. Por supuesto, la calidad $\mathfrak{F}$ de imágenes no distingue la calidad $\mathfrak{E}$ de las imágenes publicitarias y la de las imágenes de programa, ni las imágenes de la «televisión basura» de las imágenes de la televisión más refinada.

Estamos ya en condiciones de establecer una primera interpretación «no delirante» (es decir, nada extravagante, sino, por el contrario, enteramente vulgar, al menos desde un punto de vista práctico) de la fórmula P = M, en tanto se descompone en las dos mitades inseparables, $P \subset M = 1$ y $M \subset P = 1$. Porque, desde el punto de vista del «mundo $\mathfrak{F}$» de la televisión (en tanto se corresponde con dos mundos apotéticos, $\mathfrak{E}(C \vee C')$ y $\mathfrak{E}(P)$), habrá que admitir, desde luego, que todo cuanto ocurra en la pantalla P habrá de formar parte de $\mathfrak{F}$, y que es imposible, salvo episodios de magia, que en pantalla *aparezcan* imágenes que no estén determinadas por sucesos físicos que tienen lugar en la infraestructura $\mathfrak{F}$: «todo lo que está en

© Editorial Gedisa

pantalla ha de estar en el mundo $\mathfrak{F}$» (sin necesidad de precisar, de momento, de qué modo).

Pero, al mismo tiempo, habrá que decir «que todo lo que está en el mundo ha de estar en la pantalla», si se quiere seguir hablando del mundo de la televisión en cuanto infraestructura del ente televisivo. Esta proposición tiene un alcance muy claro si lo que ella afirma no es tanto la reducción de $\mathfrak{F}$ a la condición de «sustancia de las apariencias», sino que lo que afirma, aun reconociendo la realidad física de $\mathfrak{F}$, en lo que tiene de realidad extra-pantalla (por ejemplo, la realidad corpórea de los satélites de telecomunicación o de las antenas, etc.), es que «todo aquello que pertenece a $\mathfrak{F}$ ha de llegar a formar parte del «mundo de la televisión», en la medida en que se ordena a la generación de apariencias P de la pantalla. Todo cuanto en un poste repetidor podamos considerar como disociable de la pantalla (desde un nido de cigüeñas, hasta el dibujo de su plataforma) no formará parte propiamente del «mundo de la televisión»; y lo mismo se diga del «mueble» en el que se asienta el receptor. «Todo aquello que está en el mundo (en la infraestructura de la televisión) ha de reflejarse o tener una representación en la pantalla». Esta proposición comienza a poder ser interpretada como una regla técnica operatoria que es necesaria para distinguir lo que es esencial y lo que es accidental en la infraestructura de $\mathfrak{F}$. Esta regla técnica puede tomarse también como definición del «gremio» de quienes trabajan en $\mathfrak{F}$ cualquiera que sea el grado en la jerarquía. Desde el punto de vista de su ocupación laboral puede afirmarse que «a ellos les pagan» para que «todo cuanto pasa en el mundo a través de $\mathfrak{F}$» pueda conducir a la constitución de las apariencias P en la pantalla. Asimismo, toda apariencia que pase por las pantallas ha de poder estar controlada desde $\mathfrak{F}$ (y en este sentido, *reducida* a $\mathfrak{F}_T$).

Es evidente que el «mundo que envuelve a la pantalla», en tanto es un «mundo entorno» de naturaleza técnico física $\mathfrak{F}_T$ es un «mundo abstracto» (¿acaso hay algún mundo que no lo sea?). Lo que no quiere decir que sea un mero producto de la fantasía, habida cuenta de la delimitación práctica y objetiva que hemos creído poder asignarle. Pero su carácter abstracto nos permite proceder a la *ampliación*

© Editorial Gedisa

de ese mundo de la televisión, y a una ampliación interna, es decir, que no sea el resultado de una mera agregación adventicia.

En efecto, como hemos dicho, la «cortadura» determinada por el plano tangente a la pantalla no puede eliminar las relaciones reales (aunque alternativas) que la pantalla dice a los ojos y cerebros de los televidentes. Sin ellos, las imágenes de la pantalla desaparecerían en cuanto tales. Si los puntos y líneas osciloscópicas mantienen su morfología es porque, a su vez, están moldeadas desde los patrones que regulan los ojos que las concibieron. Tampoco la cortadura determinada por el plano tangente al objetivo de la cámara tiene profundidad suficiente como para eliminar las relaciones entre la cámara ya estimulada y los escenarios $\mathfrak{E}(C \vee C')$, en los cuales ella está implantada. De otro modo, el mundo que envuelve a la telepantalla $\mathfrak{E}(P)$, y el mundo entorno del cual ella no puede separarse, ha de ampliarse a fin de acoger, no solamente al mundo $\mathfrak{F}_T$, sino también al mundo $\mathfrak{E}(C)$ o $\mathfrak{E}(C')$, es decir, a los mundos *adspectabiles*, en general.

La ampliación del significado M no obliga a modificar aquello que designamos con P en el primer modelo ($P \subset M = 1$); porque, efectivamente, habrá que seguir diciendo que todas las imágenes que aparecen en la pantalla están también en el Mundo o proceden del Mundo cósmico o social captado por las cámaras.

Pero no puede decirse lo mismo, o del mismo modo, del segundo miembro de la fórmula $M \subset P = 1$, salvo que en ese Mundo (cósmico o social) delimitásemos «con línea punteada» aquellas áreas que efectivamente habrían sido captadas por las telecámaras y hubieran aparecido en las pantallas. Una delimitación abstracta con «línea punteada» semejante permitiría una interpretación realista del modelo III; sólo que el Mundo, así delimitado, sería un Mundo abstracto. A pesar de lo cual, este Mundo telecéntrico (vinculado esencialmente al mundo entorno del sujeto televidente) puede recibir un significado objetivo precisamente bajo la condición de «mundo de apariencias», distinto, por supuesto, de las apariencias $\mathfrak{E}(P)$ de la telepantalla. Unas apariencias definidas precisamente como tales y no (metaméricamente) en función de supuestas realida-

© Editorial Gedisa

les positivas o nouménicas, que actuasen tras ellas; unas apariencias lefinidas (por vía diamérica) en función de otras apariencias «ante a vista», al margen de la pantalla, que forman parte de ese mismo Mundo y que son encubiertas, o al menos no descubiertas, por las ámaras.

Desde este punto de vista cabría interpretar la fórmula del mode- o III como una fórmula dotada de fuerte carga crítica: las aparien- ias que nos ofrecen las telepantallas forman, desde luego, parte del Mundo; pero el Mundo que envuelve la televisión y que se hace pre- ente a la pantalla, es un mundo de apariencias, un mundo sesgado, racturado, puesto que suponemos que el mundo total no puede ha- erse presente jamás en la televisión («hay muchas cosas en el Mun- lo que no caben en tu televisión»). Y sin embargo, el mundo que se ace presente a la televisión es un fragmento de ese Mundo.

La interpretación crítica del modelo III será decisiva en el mo- nento de determinar el alcance que, en televisión, podamos asignar la verdad, en relación con las apariencias.

2. El concepto de «apariencia» implícito en el modelo III

La «teoría de las apariencias» que se desprende de la interpreta- ión que acabamos de exponer del modelo III tiene algunas líneas elativamente bien definidas.

Ante todo, y manteniendo en la interpretación de P la referencia la pantalla, será preciso distinguir dos clases de apariencias o, aca- o más precisamente, dos «dimensiones» de las apariencias de las elepantallas (en cuanto apariencias apotéticas P(S), en función de los tipos de realidades también bien definidas:

(1) Las apariencias P (visibles y audibles) de la telepantalla en elación con los procesos $\mathfrak{F}$ (que son invisibles e inaudibles, aunque o por ello menos reales), procesos que hemos de tomar siempre co- no fuente de aquellas apariencias. Hablaremos de P_F, apariencias nternas.

© Editorial Gedisa

(2) Las apariencias P de la telepantalla en relación con el mundo M, cósmico o social, de las apariencias ante S; apariencias que hemos definido como tales precisamente por su condición de «fragmentos» de otros sistemas de apariencias. Hablaremos de apariencias mundanas P(M).

Es necesario tener en cuenta que las apariencias $P_{\mathfrak{F}}$, aunque $\mathfrak{F}$ se conciba como una parte del mundo real, no pueden entenderse sin más como un simple fragmento de este mundo M, por la sencilla razón de que $\mathfrak{F}$, aunque sea una parte de la realidad del mundo no lo es de la misma manera a como sería parte del *mundus adspectabilis*, aquella que ha sido seleccionada para comparecer «ante las cámaras».

Las apariencias internas $P(\mathfrak{F})$ se delimitan frente a una realidad que tiene unidad causal y continuidad sinalógica con ellas, pero que no tiene, en principio, unidad isológica o de morfología. Los procesos electromagnéticos que tienen lugar en la cámara, en el receptor y en la propagación de las ondas por el espacio radioeléctrico que se extiende desde las antenas emisoras a los receptores, no tiene la morfología que va a constituir las apariencias: por ejemplo, los colores de la telepantalla no se corresponden en F a colores sino a filtros; y esta diversidad morfológica se acentúa cuando las imágenes de la pantalla suponen transformaciones por digitalización. Con esto no queremos decir que las realidades $\mathfrak{F}$ no deban estar estructuradas de suerte que sean coordinables con las morfologías P; significa que estas estructuras se mantienen en otra capa de la realidad, que las hace invisibles e inaudibles, hasta que reaparecen a través de $\mathfrak{F}$. Por consiguiente, las morfologías P son apariencias respecto de las realidades $\mathfrak{F}$ las cuales ya no pertenecen al «Mundo de las apariencias» P(M). Las realidades $\mathfrak{F}$ no son, por tanto, ni amorfas ni nouménicas: son estructuras morfológicas bien diferenciadas, pero que están dadas en un plano irreductible al plano P(E).

En cambio, las apariencias externas P(M) mantienen una relación de semejanza morfológica con las de M. Si pues las P(M) son apariencias lo serán, no tanto respecto de sus correlatos de M (respecto de los cuales son $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$) sino respecto de otras partes de M

© Editorial Gedisa

que, aun siendo apariencias a la misma escala que P_M, no han comparecido ante las telepantallas.

§3. El concepto de «verdad» implícito en el modelo III

El modelo III contiene también implícita una teoría muy positiva de la verdad, en cuanto correspondencia de las apariencias y de las realidades. En este modelo, la verdad puede definirse efectivamente (mejor: se define técnicamente, de hecho) mediante esta correspondencia. El *locus* de la verdad no se situará ni en el plano de las apariencias (P), ni en el plano de las realidades mundanas (M), sino en una cierta relación de correspondencia entre ambos planos, que habría que especificar, dado el carácter excesivamente genérico del concepto de «correspondencia».

Sin duda, ya en el terreno genérico, puede decirse que la idea de correspondencia pertenece a la misma constelación semántica en la que figura la idea de identidad. La correspondencia implica siempre algún tipo de identidad. Por ejemplo, la correspondencia entre puntos y rectas de dos figuras homotéticas, implica la identidad estructural o esencial (geométrica), de esas figuras. Esto no quiere decir que la identidad haya de tener siempre la forma de una correspondencia de orden homotético; la identidad «sustancial» del diámetro de un rectángulo que se toma como eje del grupo de sus rotaciones es un invariante que sólo podría ser concebido como «correspondencia» mediante el artificio de su «reflexivización», como «correspondencia del diámetro consigo mismo».

Las relaciones de correspondencia entre dos o más conjuntos, en nuestra caso, los conjuntos P y M, equivalen muchas veces a las relaciones de adecuación entre esos conjuntos. Cabría decir, por tanto, que el significado de la verdad en el modelo III es el de la verdad como «adecuación» entre las apariencias de la telepantalla y la realidad. Pero esto nos obligaría a distinguir inmediatamente dos acepciones en la propia idea de adecuación o correspondencia:

(1) Ante todo, la adecuación en su acepción de «ajuste sinalógico», acoplamiento o encaje entre morfologías diferentes, al menos,

© Editorial Gedisa

en el terreno de las apariencias. Este sentido de «adecuación» es el que aparece en contextos como los siguientes: «adecuación de la rueda (en tamaño, etc.) al automóvil» (se dirá: «esta rueda es adecuada para este automóvil», sin que con ello se signifique que la rueda sea semejante al automóvil); o bien «este destornillador es adecuado para este tornillo» (sin que por ello el destornillador haya de tener la morfología del tornillo).

(2) Pero también habrá que tener en cuenta la adecuación en la acepción de la «correspondencia isológica» entre dos o más estructuras. Hablamos así de adecuación entre el buen retrato y el modelo, y reconocemos a éste por aquél sin que el pintor tenga necesidad de poner, como lo hacía el pintor Orbaneja, el nombre del retratado, debajo del su retrato. La adecuación culmina en los isomorfismos, cuando a los conjuntos correspondientes se les agregan respectivas operaciones.

Cabría suscitar la cuestión de la posibilidad de reducir las dos acepciones de la idea de adecuación expuestas a alguna de ellas tomada como originaria o inmediata. En efecto, podríamos intentar reducir la acepción sinalógica a la isológica introduciendo un término medio isológico de carácter virtual de suerte que las conexiones sinalógicas entre un conjunto dado y el conjunto de referencia fueran postuladas como oblicuas al concepto de adecuación. Y así, la rueda *p* sería adecuada al automóvil *Q*, no en el terreno sinalógico del «ajuste» de la parte y el todo, cuanto en el terreno isológico de la correspondencia parte a parte de la rueda *p* y la *p'* del prototipo de *Q*.

También podríamos intentar ensayar la reducción de la acepción isológica del término «adecuación» a su acepción sinalógica. La adecuación isológica de las dos figuras A y B tendría que ver con la congruencia, ajuste o superponibilidad de A sobre B o recíprocamente.

No sería procedente entrar en el debate de una cuestión que tiene, sin embargo, importancia decisiva para nuestro asunto. Me limitaré, por tanto, a expresar mi opinión sobre el particular; una opinión que no es otra cosa si no una aplicación al caso de la doctrina general sobre la intrincación entre las totalidades atributivas y

© Editorial Gedisa

las totalidades distributivas; intrincación que tiene que ver con la llamada «conjugación de conceptos». Diré, simplemente, que la adecuación sinalógica y la adecuación isológica se comportarían entre sí de parecido modo a como se comportan dos conceptos conjugados: las partes de las totalidades atributivas requieren nexos de unión isológica y las partes de las totalidades distributivas requieren nexos de conexión sinalógica. Por otra parte, la conjugación no excluye una suerte de dualidad entre las totalidades conjugadas: cabría hablar de una adecuación sinalógica, o una adecuación isológica con terceros, según las circunstancias.

La verdad, en cuanto envuelve una correspondencia entre las apariencias de la telepantalla y la realidad de su infraestructura, se nos da, obviamente, como una adecuación de tipo sinalógico (como una adecuación técnica). En cambio, la verdad, en cuanto envuelve una correspondencia entre las apariencias de la telepantalla y las apariencias del Mundo escénico $\mathfrak{E}(C \cdot v\ C')$, se nos dará, ante todo, como una adecuación isológica (como una adecuación escénica).

La «verdad de la televisión» como relación de las apariencias de la pantalla con los procesos de F que las generan físicamente, tiene que ver con la «calidad técnica» de la transmisión, que a su vez, y conjugadamente, estará en correspondencia con los originales recogidos por la cámara, con los que mantiene una adecuación isológica. La expresión más proporcionada a este concepto que encontramos en el lenguaje técnico, se concreta en el término «fidelidad» (a veces entendida como «alta fidelidad»). Y, en efecto, «fidelidad» equivale, precisamente en este contexto, a «verdad técnica». Una «verdad» que no es independiente del valor económico de las respectivas instalaciones tecnológicas.

En cambio, la «verdad de la televisión», como relación entre las apariencias de la pantalla y el Mundo (el *mundus adspectabilis*) nos lleva al género de las relaciones de adecuación mimética, isológica o escénica. Verdad equivale ahora a «veracidad» de la apariencias (una «veracidad» que no se confunde con la «verosimilitud»). También aquí el concepto de la verdad, como «adecuación», tiene su

funcionalismo práctico: dos informaciones iguales a una tercera habrán de serlo entre sí. Luego si dos «informaciones», meteorológicas, por ejemplo, ofrecen previsiones distintas, se neutralizarán mutuamente, y habrá de considerar a alguna o a las dos como falaces, o como no verdades.

De aquí cabría inferir que la verdad de la televisión, en cuanto adecuación isológica con el Mundo, es mucho más problemática que la verdad televisiva, en cuanto adecuación o fidelidad técnica. La razón de esta diferencia residiría en la circunstancia de que mientras la fidelidad puede establecerse entre márgenes bien acotados por la pantalla y por la cámara, la veracidad no puede tener márgenes acotados o enmarcables dentro de líneas precisas, en general. Las apariencias de la pantalla sólo pueden «interceptar» un fragmento del *Mundus adspectabilis* y durante un periodo muy corto de tiempo. Ahora bien, estos «fragmentos del Mundo» han de extraerse artificiosamente del conjunto constituido por las restantes apariencias de las que forman parte; por lo que habrá de reconocerse que quedan «desgajados» de ellas. Descubrir un fragmento es tanto como encubrir a los demás.

La determinación crítica del grado de verdad accesible a la televisión ha de considerarse, por tanto, como una exigencia que acompaña al mismo proceso técnico-operatorio. No se trata de una determinación crítica de índole filosófica, ni siquiera de índole sociológica o psicológica. Otra cosa es que haya que acudir a las categorías sociológicas o psicológicas para dar cuenta, no ya de la «condición encubridora» de la verdad, que sería inherente a la televisión en el momento mismo en que ejercita sus operaciones de descubrimiento, sino para explicar la razón determinante (psicológica, sociológica, etc.) de que lo que se descubre (y con ello, lo que se encubre) sea *esto* y no lo *otro*; por qué la cámara se enfoca hacia aquí y no hacia allí. La crítica comienza como sabiduría técnica (y esta sabiduría técnica ya es al mismo tiempo una sabiduría filosófica), a partir de la evidencia práctica de la imposibilidad de recoger en televisión la realidad del flujo total o parcial del Mundo.

Editorial Gedisa

4. Correspondencia con otros modelos ontológicos

Estas dos acepciones técnicas, o filosófico-mundanas, de la verad, que suponemos implicadas en la televisión, cuando se la analia desde el modelo III, tienen, desde luego, correlatos en las Ideas ue sobre la verdad han sido dibujadas en diversos sistemas de la fiosofía clásica. Por tanto, en Ideas anteriores a la invención de la tevisión. Pero en modo alguno puede dar pie esta circunstancia para nsinuar que determinadas Ideas de la filosofía tradicional hayan teido que influir en la filosofía mundana de la televisión.

La oposición entre una Idea de Verdad de la televisión, como decuación sinalógica, que tiene que ver con la calidad o la fidelidad de las apariencias, establecida a través de la infraestructura tecológica, y otra Idea de la Verdad de la televisión, como adecuación ológica, que tiene que ver con la veracidad de las apariencias, es aralela a la oposición entre dos grandes tradiciones filosóficas que disputan el entendimiento de la relación entre las apariencias, en eneral (es decir, lo que se aparece a la mirada de los hombres) y la ealidad que actúa tras esas apariencias o las envuelve. Nos referios a la tradición monista del escepticismo (el «pirronismo», por jemplo), y a la tradición dualista (por ejemplo, al dualismo platóico y neoplatónico del «Mundo sensible», o Mundo de las aparienias y el Mundo inteligible o Mundo de las ideas). La primera tradión evolucionará, en sentido dogmático, hasta tomar la forma del dealismo absoluto; la segunda tradición, evolucionará según múltples corrientes alternativas, por ejemplo, la del agustinismo o la el tomismo.

Las fuentes monistas del escepticismo griego han sido algunas eces señaladas (la conexión Gorgias-Parménides, y la conexión ratilo-Heráclito). El supuesto nihilismo de Gorgias se mueve en na atmósfera monista: el sujeto operatorio que se encuentra a solas on su Mundo (inmanente) de sensaciones o de conceptos, advierte imposibilidad de comunicarse con los demás. Si Gorgias llegó a egar la posibilidad de la verdad, ¿no es porque quizá se estaba suoniendo (para decirlo en nuestros términos) que la adecuación si-

nalógica, es decir, la identidad entre el sujeto y sus sensaciones o conceptos no puede ser establecida? Entre el sujeto y los contenidos de su experiencia no cabría establecer ningún tipo de identidad; acaso, habría pensado Cratilo, porque su naturaleza cambiante lo impediría.

Bastaría que esa identidad, que habría de tener un alcance sustancial, más que esencial, se restableciese, para que la verdad volviese a ser recognoscible, y además de un modo dogmático, una vez recorrido el camino nihilista o escéptico que llevaba hacia él. El sistema del idealismo absoluto de J.T. Fichte (que, por lo demás, recorre caminos ya transitados por cristianos neoplatónicos) podría ser tomado como ejemplo eminente de esta transformación del escepticismo y del nihilismo (que Fichte ejercita explícitamente en su obra *Destino del sabio*) en dogmatismo (el de la *Primera y Segunda Introducción a la Teoría de la ciencia*). El sujeto se encuentra a solas, en la absoluta inmanencia de sus sensaciones y de sus ideas, después de haber destruido todo rastro de sustancia material que había sido puesta en el exterior como soporte de las apariencias (o de los fenómenos). Tal es la crítica de Fichte al idealismo material de Berkeley; las acusaciones de nihilismo dirigidas por Jacobi a Fichte pueden incorporarse a este proceso. Por lo que el «orden y la conexión» de las apariencias sólo podrá terminar siendo fundado, no ya en una sustancia real exterior (aunque ésta fuera Dios mismo, el Dios de Berkeley, por ejemplo), sino en la propia sustancia del Yo, entendida como acción y libertad. Es el Yo quien pone al no-Yo, es decir, al Mundo de las apariencias. La verdad se concebirá como la identidad entre el Yo libre y el no-Yo; pero esta identidad no se entenderá tanto como una adecuación isológica, cuanto como una adecuación sinalógica, en su forma más extremada, a saber, la identidad sustancial del Yo consigo mismo (una identidad que Fichte postula a través de la mediación de la relación sinalógica con el Tú: «no hay Yo sin Tú»).

Por lo que concierne al dualismo de los dos Mundos, el Mundo sensible de las apariencias y el Mundo inteligible de las Ideas (entendidas como el fundamento de la realidad auténtica) nos limita-

© Editorial Gedisa

remos a volver a citar a Platón y a su alegoría de la caverna, en la medida en que ésta sea susceptible de una interpretación dualista-adecuacionista, en el sentido isológico (o, en términos platónicos, en la medida en que la alegoría está vinculada a la doctrina de la *homonimia* entre el Mundo de las apariencias y el Mundo de las ideas).

§5. Correspondencias con teorías de la ciencia

Acerca de las correspondencias entre la Idea de Verdad comprendida en este modelo III de conceptuación de la televisión y la Idea de Verdad gnoseológica (la Idea de la Verdad científica), nos limitaremos a señalar aquí la relación entre la teoría de la correspondencia de la verdad televisiva (según las dos versiones principales que hemos distinguido) y las teorías adecuacionistas de la verdad científica. El adecuacionismo «interno» se correspondería con el adecuacionismo positivista, defendido por la teoría de la ciencia de Avenarios, por ejemplo; y el adecuacionismo «externo» tendría como paralelo el llamado «adecuacionismo realista» (incluyendo aquí la célebre definición gnoseológica de verdad debida a Alfred Tarski). (Para todo este asunto nos remitimos al Tomo 5, págs. 29-ss de la *Teoría del Cierre Categorial*).

§6. El momento normativo del modelo III

Las virtualidades normativas del modelo III, considerado como modelo adecuacionista, son muy amplias y, como hemos dicho a propósito de los modelos II y I, es en este ejercicio de la normatividad en donde podemos encontrar la presencia del modelo con la mayor claridad posible. Ante todo, la concepción de la verdad como adecuación interna se manifiesta en la misma regla de la práctica tecnológica que busca –en gran medida como consecuencia de la competencia entre diferentes tecnologías– una mayor calidad, fide-

lidad y alta definición en lo que a la generación de las imágenes en las telepantallas se refiere.

Sin embargo, también la concepción de la verdad como adecuación externa, encierra una gran virtualidad normativa, tanto para los actantes que intervienen en la producción y en la emisión de las apariencias, como en quienes intervienen como televidentes. Las normas más generales del modelo III se derivan de la tesis sobre la insuficiencia de la telepantalla para ofrecernos apariencias que puedan por sí mismas probarse como verdades. La televisión no será un cauce capaz de conducirnos, por sí mismo, delante de apariencias o de cursos de apariencias demostrables, como verdaderas. Aun cuando el «presentador de apariencias» diga desde su inmanencia, y dentro del marco adecuacionista, al final de su información: «Así son las cosas y así se las hemos presentado», nada puede aportar a la prueba de la verdad de lo que ha sido presentado. El postulado de adecuación entre las *cosas que son* y la *presentación* que de ellas se ha ofrecido (adecuación en la que consistiría la verdad de la información) ha de seguir inscribiéndose en el terreno de las apariencias. Una tal afirmación del «presentador de apariencias» comienza por ser sospechosa, precisamente porque el presentador debiera saber que sus declaraciones reflexivas (autorreferentes) nada significan como prueba de verdad y que, por tanto, sólo pueden tener un alcance propagandístico, respecto del propio informativo. O, todavía peor, sólo pueden ser la expresión de la creencia psicológico-subjetiva de que él está contando las cosas como son.

Tan sólo la confrontación entre diversas presentaciones de un mismo «fragmento de la realidad» podría aproximarnos a la liberación de la inmanencia de la pantalla, aun sin salir del propio ámbito de su inmanencia. Sólo que esta confrontación ya no podría tener lugar en la pantalla estricta, sino en el terreno del observador, en cuanto tiene en cuenta no sólo los diversos canales o pantallas sino también otros fragmentos de la realidad que no aparecen en ellas, y con los que tomará contacto por vías extra-televisivas.

IV. Ni la televisión es una parte del mundo, ni el mundo es un «mundo entorno» de la televisión

§1. Interpretación global del modelo IV

La fórmula del cuarto modelo de nuestra taxonomía de concepciones de la televisión, a través de las Ideas de Apariencia y de Verdad, es una fórmula enteramente negativa:

$$\text{IV. } \{[(P \subset M = 0] \,\&\, (M \subset P) = 0]\}$$

Podríamos transcribirla en esta frase: «Ni las apariencias de la telepantalla (P) son una parte (o subconjunto) del Mundo, ni el Mundo (M) es un "mundo entorno" de la televisión.»

Sin perjuicio de su negatividad, y precisamente por ella, la fórmula IV coincide con el miembro negativo, el segundo, de la fórmula I ($P \subset M = 1 \,\&\, M \subset P = 0$); coincide con el miembro negativo, el primero, de la fórmula II ($P \subset M = 0 \,\&\, M \subset P = 1$); y se opone frontalmente a los dos miembros de la fórmula III. Se opone también al modo positivo, el primero, de la fórmula I y al miembro positivo, el segundo, de la fórmula II. Por último, la fórmula IV, en cuanto se opone frontalmente a la III, se opondrá también a los miembros positivos de las fórmulas I y II, cuya conjunción constituye, precisamente, la fórmula III.

Lo que acabamos de decir, podría condensarse de este modo: la fórmula IV se opone a cada una de las fórmulas anteriores (I,II y III); o, lo que es equivalente, las fórmulas I, II y III se oponen a la fórmula IV, ya sea parcialmente, ya sea totalmente.

© Editorial Gedisa

¿Qué tienen de común, entonces, las fórmulas I, II y III para poder ser englobadas como fórmulas opuestas a la IV? Sin duda, lo que tienen de común es la «sustantivación» de alguno de sus términos (P o M); sustantivación o hipóstasis llevada a cabo, principalmente, en la misma construcción de los miembros positivos, $P \subset M = 1$ y $M \subset P = 1$.

En efecto, la mera proposición según la cual $P \subset M = 1$, es decir, la inclusión de una «clase de las apariencias» (P) en la «clase de las cosas que constituyen el Mundo» (M), o recíprocamente, presupone que estamos tratando las apariencias (en nuestro caso, a las imágenes ofrecidas por todos los millones de telepantallas existentes), como si ellas constituyesen una clase y tuviesen la unidad propia de una clase, susceptible de ser incluida, por tanto, como tal clase global, en el «Mundo». La «sustantivación» se lleva a cabo, por tanto, no ya tanto al poner «P» (diríamos: al concepto abstracto de «lo que aparece en las distintas telepantallas» como concepto distributivo), sino al *incluir* P, como si fuera una totalidad, en el Mundo (M), entendido, a su vez, como una clase de acontecimientos. Porque entonces estaremos procediendo como si todas las apariencias P, por el hecho de serlo, pudieran totalizarse (atributivamente) bajo la condición de «apariencias incluidas en M».

Es cierto que para evitar esta totalización podríamos intentar resolver la clase P en fórmulas de otro nivel, tales como x_1 pertenece a P, x_2 pertenece a P, etc.; pero este intento de resolución de la totalización de referencia en la enumeración de sus elementos, y, por tanto, de sus relaciones de «pertenencia al Mundo», si se llevase al límite nominalista, conduciría a la transformación de P en el simple rótulo de una enumeración de elementos englobados. La resolución de P en sus elementos $[x_1, x_2 \ldots x_n]$ no tiene fuerza bastante para eliminar P como clase (y no como mera colección de elementos), porque en la expresión «$P \subset M$», lo que se intenta representar es que si ($x_k \in P$), entonces ($x_k \in M$), es decir, que la razón por la cual x_k pertenece a M es porque antes pertenecía a P, y no directamente a M. Obviamente, esta hipóstasis de P no tiene por qué llevarse a efecto en los miembros negativos de la fórmula (por ejemplo $P \subset M = 0$),

precisamente porque estos miembros, por los motivos que sean, están diciendo que no existe una inclusión de P en M; y lo mismo diremos, *mutatis mutandis*, de los miembros que contienen la relación M ⊂ P.

Ahora bien, si las sustantivaciones a las que nos estamos refiriendo tuvieran que ver exclusivamente con las fórmulas de la Lógica de Clases que venimos utilizando, podría decirse que bastaría dejar de lado a tales fórmulas para resolver las dificultades que de ellas se derivan. Sin embargo, este argumento es muy superficial, porque no tienen en cuenta que las fórmulas de la Lógica de Clases que estamos utilizando y, en particular, las relaciones de inclusión, transcriben las mismas *formas de conceptuación* (tecnológica, etc.) de las apariencias de la televisión y de su Mundo entorno, así como la de sus relaciones (propuestas por las teorías alternativas). Por consiguiente, no se trata de prescindir de estas formulaciones en razón de su artificiosidad, si es que los artificios resultan ser constitutivos de nuestros propios conceptos, técnicos o de otro tipo, sobre la televisión; se trata de llevar la crítica al mismo terreno de las conceptuaciones que estén representadas por tales fórmulas artificiosas.

Pero las fórmulas negativas, suponemos también, sólo cobran sentido en cuanto negación de las correspondientes fórmulas positivas.

Esto quiere decir que la fórmula negativa «P ⊂ M = 0», por ejemplo, sólo alcanza su verdadero significado como negación de la fórmula «P ⊂ M = 1»; y lo mismo se diga de la fórmula «M ⊂ P = 0», respecto de «M ⊂ P = 1». Si partiéramos, como originarias, de las fórmulas negativas, «M ⊂ P = 0» y «P ⊂ M = 0», nada podríamos añadir, porque el «0» no es inteligible por sí mismo, como tampoco lo es «la nada»: su inteligibilidad es dialéctica y comienza en el momento en que con ella se están negando previas posiciones intencionalmente «positivas» que habrá que dar, por tanto, como presupuestas.

Luego toda fórmula negativa y, en particular, la fórmula IV ha de ser interpretada dialécticamente, como negación de las fórmulas I, II o III, así como las fórmulas I y II habrán de entenderse, a su vez, co-

© Editorial Gedisa

mo negaciones parciales de la I, que representaría el *primum cognitum* del campo en el que nos movemos. La fórmula IV, por tanto, presupone a las fórmulas anteriores, es decir, *no representa nada por sí misma*. Por tanto, no es posible partir de ella, aun cuando supongamos qué es a través de esa fórmula como podemos encontrar las concepciones que juzgamos más satisfactorias. Porque «la verdad» no se manifiesta por sí misma, sino como negación de otras concepciones previamente establecidas. Tal es la clave del pensamiento dialéctico.

Según esto, las críticas a las fórmulas I, II y III, en cuanto corresponden a otras tantas concepciones de la televisión, no pueden tener el sentido de una «descalificación»; no tiene sentido «darles la espalda», aun en el supuesto de que ellas sean rechazadas. Sólo podemos rechazar aquello que previamente se nos ha presentado con un «cuerpo propio», aunque sea aparente. Dicho de otro modo: la fórmula IV toma sus propios conceptos de las fórmulas I, II y III, a las que rechaza. Es decir, forja sus propios conceptos a partir de otros conceptos que han sido realmente utilizados en la práctica.

Esto es tanto como afirmar que la fórmula IV la entendemos, ante todo, como una fórmula negativa, crítica o catártica, de las fórmulas anteriores. Pero unas fórmulas negativas de otras no nos conducen, en general, y por sí mismas a ningún sistema de conceptuación positiva. La interpretación de las fórmulas negativas nos abre una multiplicidad de posibilidades, sin que la elección de alguna de ellas pueda fundarse en la mera negatividad. Será preciso introducir algunas coordenadas «exteriores»; por nuestra parte, utilizamos las coordenadas del *materialismo filosófico*.

§2. El concepto de apariencia desde el modelo IV

La fórmula IV representa, ante todo, según lo dicho, a todas las críticas que pueden ser llevadas a efecto en contra de las teorías de la apariencia y la verdad televisivas propuestas por los diferentes modelos I, II y III de concepciones de televisión que nuestra taxonomía pretendió distinguir.

(1) Ante todo, la fórmula IV puede tomarse como símbolo de la crítica a la teoría de las apariencias que hemos asociado al modelo I, es decir, a la concepción de las apariencias de la telepantalla como constitutivas de una «parte del Mundo» susceptible de ser interpretada como «reflejo del Mundo» (por tanto, un reflejo que pudiera considerarse como reabsorbido en el mundo que lo determina); de un Mundo que, por otro lado ($M \subset P = 0$), se concibe como exterior al ese orden de las apariencias que nos ofrece la telepantalla.

Acaso la característica más profunda de las apariencias en general, y, en particular, de las apariencias de la telepantalla fuera su estructura *alotética*. Estructura que no es tampoco una característica exclusiva de ellas, puesto que está compartida por todos aquellos procesos que venimos denominando «alotéticos», en cuanto se oponen a «supuestos procesos «auto-téticos». Un objeto o un proceso es alotético (de *allós* = otro; *thesis* = poner) cuando nos remite a una realidad distinta de él mismo, como si fuese el término consiguiente y correlativo de lo que los escolásticos llamaban un término antecedente de una «relación trascendental». Por ejemplo: un proceso o un objeto, en tanto que es efecto de una causa, podrá se llamado alotético; el movimiento elíptico de un planeta es alotético, en la medida en que su desviación constante de la recta inercial que toca cada uno de sus puntos, como una tangente a la curva, la pone internamente («trascendentalmente») en relación con una masa gravitatoria distinta de la suya propia, la del Sol. La relación alotética no puede confundirse con la relación de «intencionalidad» de la tradición escolástica, renovada en nuestro siglo por Husserl o por Searle; porque aunque las relaciones de intencionalidad pueden considerarse, con algunas precisiones, como alotéticas, las relaciones alotéticas no son necesariamente relaciones de intencionalidad. La relación alotética no tiene por qué ser entendida como una relación de semejanza (isológica o icónica) o como una función de representación. Es decir, tampoco la relación alotética es una relación signitiva (que, en cambio, suele ser considerada como una relación de intencionalidad). Todo significante es, por definición, alotético, pero no todo lo que es alotético es, por sí mismo, un signo. Y esto

© Editorial Gedisa

dicho sin perjuicio de que, sobre una relación alotética previamente establecida, pueda un sujeto operatorio formar un signo (la relación alotética, a título de efecto, que tiene el humo respecto del fuego, en cuanto es efecto suyo, es, sin duda, el origen de la función asignada al humo en cuanto signo del fuego).

Las imágenes que aparecen en las telepantallas desempeñan primariamente un papel muy próximo al que es propio de aquello que tradicionalmente se llamaban «signos formales»: las imágenes de la telepantalla son muchas veces interpretadas como si fuesen signos formales, respecto de las realidades correspondientes a esas imágenes significadas por ella.

El concepto de signo formal ha desaparecido, para su desgracia, de las teorías modernas de la significación, desde Saussure hasta Richardson. Pero podemos recuperar ese concepto.

Los signos formales, a diferencia de los signos instrumentales, eran entendidos, en la tradición escolástica, como significantes que, «sin previa noticia de sí mismos», hacían presentes a las «potencias cognoscitivas» objetos distintos de ellos mismos (los signos formales, podría decirse, se hacían «absolutamente transparentes» en el momento del significar).

Los signos instrumentales, en cambio, implicaban una «previa noticia de sí mismos», y a ella se sobreañadía ulteriormente una función signitiva: la estatua de César ha de ser percibida en sí misma, según su propio bulto (a la manera como se puede percibir una estatua que no representa a nadie); sólo después podrá recaer sobre ella la relación de signo, ya sea icónico, ya sea anicónico.

Es cierto que el concepto escolástico de «signo formal» arrastraba algunas cargas de metafísica espiritualista; pero ello no quiere decir que el concepto de signo formal no pueda ser reconstruido, en un terreno más positivo, como un concepto límite, resultante de un desarrollo dialéctico (por *metábasis*) del concepto inicial de signo instrumental (aquello que representa algo distinto de sí mismo a las potencias cognitivas). El límite de este concepto consistiría en convertir «aquello» que debe conocerse previamente, para dar paso a otro, en el mismo proceso de «dejar paso a otro».

Ahora bien, la tradición escolástica sobreentendía, en función de su espiritualismo, que únicamente los conceptos formales del entendimiento podían desempeñar el papel de signos formales, debido a su naturaleza espiritual, inmaterial. Pero lo cierto es que el concepto de signo formal, así definido, puede ser recuperado, como acabamos de decir, por el materialismo. Bastaría utilizar este concepto límite como límite revertido aplicado a objetos o procesos materiales. Pues no tendrían por qué ser los «actos de la mente» los únicos candidatos a desempeñar el papel de signos formales; también ciertos «actos de los sentidos» podían desempeñar este papel, siempre que estuviesen dotados de naturaleza alotética. Cuando se describen los actos de la percepción visual como resultado del proceso mediante el cual las imágenes retinianas, o los circuitos reverberantes asociados a ellas, nos ponen en presencia apotética del objeto percibido ¿no se está utilizando de hecho el concepto revertido de signo formal? Las imágenes retinianas de la encina (o los circuitos cerebrales correspondientes), no son los objetos de la visión: lo que percibimos es la encina que se nos presenta ahí enfrente, inmediatamente, aunque de modo apotético, ante nuestros ojos. Ocurre, según esta descripción, como si las imágenes y los circuitos cerebrales fuesen «absolutamente transparentes», respecto de lo que se supone nos es presentado a su través; ocurre como si su función consistiera enteramente en «desvanecerse a sí mismos» para dejar paso «a las cosas significadas por ellos».

Así también, cabría decir que las imágenes de la telepantalla, en cuanto provistas de naturaleza alotética, nos ponen inmediatamente en presencia de entidades distintas de ellas mismas. Cuando veo, en España, la imagen de un terremoto retransmitido en directo desde México, lo que percibo es el terremoto y no las ondas electromagnéticas que se suceden en la telepantalla; más aún, las sacudidas del terremoto las percibo como un suceso que tiene lugar fuera del aparato de televisión, y no las confundo con las «sacudidas» de imágenes, colores, etc., que tienen lugar en la pantalla. Ocurre, por tanto, como si las imágenes, que son los fenómenos (o apariencias), des-aparecieran, se anulasen, tomando el «valor cero», en lo que

© Editorial Gedisa

puedan tener de entidades «sustantivas», para «reabsorberse» en las cosas por ellas «significadas».

Las imágenes de la pantalla, en el momento en que son interpretadas como signos formales de las realidades por ellas significadas, quedarán reabsorbidas por estos objetos u órdenes de objetos que asuman el valor máximo de realidad. La realidad será, según esto, «lo que se manifiesta en la pantalla». Y, en sí misma, la realidad no tendrá por qué ser llamada verdadera ni falsa. Ocurre como si las apariencias carecieran de consistencia por sí mismas, puesto que su morfología, así como el orden de las conexiones que entre estas apariencias pudieran establecerse, estarán determinadas, en la mayor parte de los casos, por la morfología y el orden de las realidades que se nos hacen presentes a través de las apariencias.

Sólo podría manifestarse en la pantalla la realidad dada a una escala capaz de ser captada por las cámaras. Una realidad que estará conformada, por tanto, en el *espacio antropológico*, en cuanto este espacio constituye la organización misma de nuestro mundo. Y si se supone que la realidad manifestada en la pantalla, en tanto se refleja en ella como tal realidad, puede ser denominada realidad verdadera, no por ello la verdad se confundirá con la realidad estricta, sino con la realidad que se nos hace presente a través de las apariencias. En el Mundo se contienen las formas llamadas a moldear a los cerebros humanos desde su infancia, a los cerebros que irán incorporándose incesantemente como partes de la muchedumbre televidente.

Entre las apariencias que, desde el Mundo exterior a la telepantalla, ejercen esa función moldeadora de los ojos (de las percepciones ópticas) de la «muchedumbre televidente» hay que contar, desde luego, y ante todo, a las apariencias que recoge la cámara. La cámara es el primer ojo de la televisión; y este primer ojo es parte formal imprescindible del «ente televisivo». También hay que contar a las apariencias de la pantalla cinematográfica que educaron a las primeras generaciones de televidentes; y a las apariencias que, a través del oído, nos ofrece la radio, cuya potencia conformadora de conductas puede llegar a ser tan grande como la de la televisión (es

obligado recordar el experimento de Orson Welles en su montaje radiofónico de la *Guerra de Mundos* de E. H. Wells).

Sólo un realista ingenuo «en materia de televisión» podrá decir que la telepantalla es una ventana que hemos abierto al Mundo, salvo por metáfora. Al abrir la ventana lo que hago es retirar el sector opaco de mi pared que se interpone entre mi ojo y mi jardín o mi calle; pero al abrir la telepantalla no retiro ningún cuerpo opaco interpuesto, sino que cuento con ellos para ver, no inmediatamente, sino a través de ellos, otros jardines y otras calles. Se hace preciso, en todo caso, distinguir dos versiones muy distintas del mismo realismo ingenuo, según que la realidad que se nos manifiesta a través de las apariencias (que se nos «presentan al abrir la ventana») sea interpretada como una realidad física (mecánica), o bien como una realidad teleológica (como una voluntad), aunque no necesariamente antrópica.

En el primer supuesto, las apariencias serán entendidas como el reflejo inmediato de una realidad, por consiguiente, como la misma realidad en tanto se refleja en nuestra retina, a la manera como la imagen del espejo es el reflejo del objeto reflejado y, de algún modo, un momento suyo. El reflejo podrá ser semejante a la realidad, podrá mantener las proporciones de una homotecia, podrá distorsionarlas, incluso podrá perder la semejanza perceptible con el original. En todo los casos, la imagen-apariencia seguirá siendo un efecto mecánico o electromagnético de la realidad, y podrá cumplir la función de desvelarla de algún modo, en virtud de su carácter alotético.

En el segundo supuesto, las apariencias seguirían también reflejando una realidad que está más allá de ella; seguirán siendo efectos suyos presentes ante mi vista. Sólo que ahora sería la misma realidad la que habría «calculado», en función de sus intereses, sus efectos. Sería la misma realidad la que habría preparado el orden y conexión de las apariencias que van presentándose a nuestra ventana, o, por lo menos, en nuestra telepantalla.

La «teoría crítica», en su versión más trágica, sobrentendió que la Realidad que inspira a las apariencias que fluyen continuamente en

© Editorial Gedisa

la telepantalla es «el Poder»; un poder que, como el Dios de Berkeley, se definirá, precisamente, como «todo aquello que sea capaz de controlar deliberadamente el orden y conexión de las apariencias».

(2) En segundo lugar, la fórmula IV puede tomarse como símbolo de la teoría de las apariencias que hemos asociado al modelo II: $P \subset M = 0$ y $M \subset P = 1$. Hemos sugerido que si esta teoría es algo más que el puro delirio de un idealismo pantelevisivo, es porque ella está combinada con la concepción de la pluralidad de los Mundos (una concepción, por lo demás, como sabemos, muy extendida y que llegó a ser la concepción estándar en los días del postmodernismo del siglo pasado). Desde la perspectiva de esta concepción, la teoría de las apariencias, asociada al modelo II dejará de presentársenos como un sistema delirante y podrá ser considerada casi como una tautología.

Ahora bien, desde un punto de vista histórico-genético, es cierto que la Idea de Mundo parece ir asociada a su pluralidad y, desde luego, a su no unicidad. La Idea originaria del Mundo es la Idea de un «mundo particular», dado en el contexto, real o ideal, de otros mundos también particulares. Como ya hemos dicho es muy posible que la palabra *mundus*, como sustantivo (como adjetivo, *mundus, -a, -um*, equivale a «limpio», «elegante»; su opuesto era *in-mundus*) designase en su origen al «cofrecillo» en el que se guardaban cosas muy diversas, pero muy especialmente los útiles que la novia guardaba en su «equipo». Todavía en el *Digesto* (34, 25) se dice: «*Mundus mulieris est quo mulier mundior fit: continnentur eo specula, matuale, unguenta, basa, unguentaria, et si qua similia dici possuint, veluti lavatio, riscus...*» Este concepto originario de *mundus* se conserva en el español «baúl mundo», generalmente interpretado como una metáfora del Mundo cósmico («un baúl contiene un poco de todo: es como un pequeño mundo, como un microcosmos»). Pero no sería el Mundo cósmico el concepto original. ¿En dónde hubiera podido inspirarse tal concepto si presuponemos que él implica una totalización que sólo puede llevarse a cabo sobre el fondo de un espacio vacío infinito a través del cual pudieran actuar los dioses? Mucho más inteligible es comenzar por el mundo-cofre para llegar a la metáfora

© Editorial Gedisa

del Mundo cósmico. Aunque muchos filólogos rechazan la conexión *mundus/cosmos*, otros admiten la posibilidad de que la Idea del Mundo cósmico se hubiera formado a partir del concepto de cofre, como el «Gran cofre que contiene en sí a todos los demás cofres» (Joseph Vendryes subrayó un uso especial de *mundus* como término emparentado con *fundus*, en cuanto cavidad hemisférica, cavada en el suelo, como un pozo que nos conduce a un «mundo subterráneo» o infernal). Lo cierto es que la acepción cósmica de *Mundus*, en la época imperial, se habría restringido ya a la acepción particular de «mundo terrestre». La Tierra, o los habitantes de la Tierra, la Humanidad serían entonces la referencia de la expresión «todo el mundo» (Horacio, *Sátiras*, 1, 3: *Fastos evolvere mundi*). En el lenguaje de la Iglesia latina, «Mundo» también se usa en una acepción particular respecto de la *omnitudo rerum*: Mundo se opone al Cielo: *Regnum meum non est de hoc mundo* (Juan, 18:36).

Cuando en la Idea de Mundo particular se subraya, no sólo multiversidad inmensa (si no infinita), sino también su «cierre relativo», es decir, la posibilidad de poder moverse en el ámbito de sus límites internos por senderos nuevos e inagotables que se abren, sin embargo, en el ámbito de sus límites, que mantienen el contacto con otros senderos ya recorridos, el mundo cósmico se le suele denominar «Universo» (en sentido también cósmico), como se advierte en expresiones que siguen vivas en nuestros días, tales como «Dios del Universo». «Universo» arrastra, sin duda, la connotación de unidad atributiva con un cierto carácter cerrado o reservado, de puertas adentro, para los especialistas. Tal es el caso del «Universo lógico del discurso» de Platón Porepsky.

La teoría de los «mundos posibles» (nuestro «mundo cósmico» sería uno más de esos mundos posibles), es decir, de los mundos que no implican contradicción lógica, recibió un gran impulso a raíz del descubrimiento de las Geometrías no euclidianas y de los espacios de n-dimensiones. Habría que reconocer la posibilidad de una multiplicidad de espacios físico-geométricos posibles; nuestro Mundo cósmico habría «elegido» el espacio euclidiano tridimensional. Muchos tratadistas de Lógica utilizan la teoría de los mun-

© Editorial Gedisa

dos posibles para definir el significado de la validez de las proposiciones lógico-formales en general y de las modalidades (posible, necesario, asertórico...) de la Lógica modal, particular. Por ejemplo, se definirá la necesidad de una fórmula lógica por su validez en cualquiera de los mundos posibles; una fórmula lógica será considerada como imposible cuando pueda establecerse que no es válida en ninguno de los mundos posibles.

La hipótesis de la pluralidad de los mundos y, sobre todo, de los mundos posibles, puede considerarse como un aliado casi imprescindible de toda construcción orientada a obtener la inmanencia plena o el «cierre» de su campo. La inmanencia que va estableciéndose en un campo determinado será explicada y justificada, precisamente mediante el postulado de un mundo *ad hoc* (real o posible) asignado a esa inmanencia.

«La televisión es un mundo» significará, en este contexto, que es un «universo» disociable de otros «universos» de los cuales acaso es inseparable; un «universo» dotado de contenidos, relaciones y operaciones inmanentes y propios. Con ello, las cuestiones relativas a la apariencia y a la verdad en televisión, tomarán un giro peculiar: las apariencias podrán ir referidas a un material empírico y la verdad se definirá por la concatenación de las apariencias, en tanto son constitutivas de un «mundo» real o posible propio.

(3) En cuanto a las concepciones de las apariencias, que podemos vincular a la fórmula III ($P \subset M = 1 \ \& \ M \subset P = 1$) será preciso subrayar que la interpretación de esta fórmula depende de otros supuestos que no están dados en ella. Por ejemplo, los relativos a la unicidad del mundo o a la pluralidad de los mundos, de la que hemos hablado.

La fórmula III, por sí misma, es la definición de la equivalencia entre el orden de las apariencias y el orden de las realidades mundanas. La fórmula III no sólo incorpora a los miembros positivos de las fórmulas I y II, sino que sobre todo postula su conjunción. ¿Resolvería esta conjunción las dificultades que sus miembros positivos tenían por separado? No es lo mismo postular la reabsorción de las apariencias P, como «reflejos del mundo», cuando se presuponga un

© Editorial Gedisa

Mundo ajeno al orden de las apariencias, que cuando se postula, a su vez, que este mundo está orientado a reflejarse (mecánica o teleológicamente) en el orden de las apariencias. Porque en este segundo supuesto, de lo que estaríamos hablando sería de la identidad que vincula a los dos órdenes, el de las apariencias y el de las realidades.

En la hipótesis de la pluralidad de mundos, y refiriéndonos al mundo de la televisión, la fórmula podría interpretarse como el principio del paralelismo entre el orden de las apariencias que fluyen en la pantalla (si interpretamos el símbolo $\subset$ por «estar contenido en la misma estructura») y el orden de las realidades mundanas que se reflejan en el orden de las apariencias. Una suerte de dualismo entre el «mundo sensible» de las apariencias y un «mundo inteligible», ordenado a ser transmitido por televisión (a aparecer en la pantalla). Sin embargo, la expresión $P \subset M = 1$, sugiere que las apariencias de la telepantalla son un reflejo del mundo (que, a su vez, se hará consistir en el proceso de reflejarse en la pantalla, sea mecánicamente, sea teleológicamente). Pero mantiene una ambigüedad insostenible, porque no dice si las apariencias de la pantalla están contenidas en el Mundo a título de «reproducción» de este «mundo real» en el «mundo de apariencias» (lo que implicaría una duplicación de los Mundos), o bien si las apariencias están contenidas en un mundo que contiene a su vez apariencias diferentes pero coordenadas con las apariencias de la telepantalla.

En la hipótesis de la unidad del mundo, la fórmula pierde todo su sentido, porque ella equivale a un postulado de reducción de todos los mundos posibles (ajenos a la televisión) al mundo de ésta.

Cualquiera de estas hipótesis obligaría a retirar no solamente a cada uno de los miembros de la fórmula III por separado, sino también a su conjunción.

§3. La Verdad en el contexto del modelo IV

(4) La fórmula IV quiere representar por último la crítica a las concepciones de la verdad que las otras fórmulas llevan asociadas.

© Editorial Gedisa

(a) Ante todo, la crítica a la concepción de la verdad como una «reabsorción» ($P \subset M = 1$) de las apariencias en el Mundo que ellas dicen representar de inmediato. Una reabsorción semejante sólo tendría sentido por la mediación de un sujeto, el televidente, capaz de interpretar las apariencias como reflejos del mundo. Y esto equivaldría a convertir a este sujeto en una especie de «espejo pasivo» arrastrado por las propias apariencias a ver el mundo que en ellas se está reflejando. Pero el sujeto que ve la pantalla es un sujeto operatorio, y no un sujeto pasivo. Por consiguiente, la supuesta «reabsorción» de las apariencias en el Mundo habría que entenderla como el resultado de una construcción operatoria; y esto es tanto como reconocer que las apariencias de la pantalla no se reabsorben el Mundo, como si fuesen meros reflejos suyos que lo duplican, sino que constituyen un momento del Mundo mismo. Con lo que excluiremos la posibilidad de sustantivarlo ($M \subset P = 0$), como si fuera por sí una realidad mundana exterior a las apariencias P.

Este Mundo que no se contiene en las apariencias P seguirá siendo un mundo de apariencias; por lo que no habrá lugar a decir que las apariencias de la telepantalla P son simplemente una parte o un subconjunto del conjunto de las apariencias que constituye el *Mundus adspectabilis*. Esta inclusión debiera entenderse, en rigor, como una inserción o coordinación (sinalógica) de las apariencias P de la pantalla a las apariencias del Mundo. Será mera redundancia, por tanto, tratar al Mundo (en $P \subset M$) como una totalidad distributiva del orden de las apariencias (P,P',P"...), porque en tal caso, $P \subset M$ equivaldría a reiterar P entre otros órdenes dados de apariencias.

(b) Consideraciones análogas haríamos, *mutatis mutandis*, al analizar la teoría de la verdad asociada al modelo II. La concepción de la verdad como una continuidad coherente dada en el flujo mismo del orden de las apariencias (coherencia acaso de orden antes estructural que causal) desvincularía gratuitamente el orden de los fenómenos de la telepantalla de otros órdenes de realidades que se contienen también en el mundo. No se trata de impugnar cualquier margen para el libre juego de los cursos de las imágenes de la pantalla; el curso de estas imágenes no tiene por qué estar siempre determinado

por algún otro curso exterior, como sugiere la norma de la mimesis (o de la verosimilitud). La secuencias de imágenes televisadas, incluso cuando se trata de imágenes en directo, de imágenes que no han sido previamente «editadas» en una cinta de vídeo (en cuyo caso es evidente que las secuencias, no tienen por qué ser realistas o verosímiles), pueden reivindicar su propio orden, derivado del enfoque o del orden de intervención de las cámaras. Lo que se discute es en qué medida esta «coherencia estética», proporcionada al ritmo del público, tiene que ver con la verdad; es decir, si las secuencias de imágenes correspondientes pueden siquiera ser llamadas apariencias.

Pondríamos en cuestión, por tanto, la fórmula $M \subset P = 1$ si es que dudamos de la existencia de un «mundo» que pueda estar contenido en el orden de las apariencias de la telepantalla. La «coherencia» de este orden P se vincula, en todo caso, a otros órdenes de apariencias.

(c) Por último, la fórmula IV, constituye una crítica de la fórmula III, a la que hemos asociado, en ciertas condiciones, la concepción de la verdad como correspondencia o adecuación entre el orden de las apariencias y el orden de las realidades constitutivas del Mundo.

La correspondencia entre las imágenes P y el Mundo no puede interpretarse, en general, como un isomorfismo. Un isomorfismo (por ejemplo, un homomorfismo) supone dados un conjunto M (o conjunto antecedente) y un conjunto P de «imágenes» entre los cuales estén definidas unas funciones f que asocien x_i de M con $f(x_i)$ de P y unas operaciones g en M $[g(x_1, x_2)]$ y h en P $(h\,[f(x_1), f(x_2)]$; además, es preciso suponer que $h\,[f(x_1), f(x_2)]$ resulte ser idéntico a $f[g(x_1,x_2)]$. Para que exista la posibilidad de un isomorfismo entre M y P será necesario que las secuencias de M y las de P sean operatorias (operaciones g de M y h de P) y que exista una función f que haga corresponder M y P. Refiriéndonos a la televisión las operaciones de los términos M sólo tienen lugar, obviamente, cuando en los escenarios $\mathfrak{E}$(C o C') actúan sujetos operatorios; en P no hay sujetos operatorios, porque las imágenes de P no pueden considerarse como tales. Luego no cabe hablar de isomorfismos entre M y P.

© Editorial Gedisa

Entre M y P no hay isomorfismo, sino, a lo sumo, correspondencias de orden causal en virtud de las cuales pueda decirse, por ejemplo, que P es un efecto de M y que, por tanto, es o puede considerarse como formando parte del mismo proceso de M. La verdad no podrá ponerse, en cualquier caso, en el orden interno de las secuencias P.

§4. Correspondencias con otros contextos

La fórmula IV, dado su carácter negativo, no puede ponerse en correspondencia con concepciones filosóficas globales. Otra cosa es que determinadas posiciones filosóficas puedan ponerse en correspondencia con esta fórmula.

Por ejemplo, los dualismos metafísicos que consideran a la realidad como si estuviese constituida por la yuxtaposición de dos Mundos incomunicables (sin perjuicio de su inseparabilidad empírica): uno de ellos, el mundo de la subjetividad, en el que las apariencias se desenvolviesen según ritmos propios; y el otro, el mundo de la realidad mecánica (en términos cartesianos: las *res cogitans* y la *res extensa*). Si estas «dos sustancias», en cuanto son multiplicidades indefinidas, fueran conceptuadas según el formato de los concepto clase habría que decir, no solamente que son dos clases disyuntas, sino que los sucesos o procesos de cada una de ellas transcurre con entera independencia de la otra. No podría decirse que los sucesos «poéticos», a través de los cuales se desenvuelven las apariencias, puedan considerarse incorporados a los procesos en los que se despliega el mundo mecánico ($P \subset M = 0$), ni recíprocamente ($M \subset P = 0$). La inmanencia constitutiva del orden de las apariencias (en términos de cierre: «los fenómenos del espíritu deben ser explicados a partir de fenómenos del espíritu»), así como la inmanencia constitutiva del orden de las realidades físicas (en términos de cierre: «las cosas de los cuerpos han de ser explicadas a partir de otros cuerpos») mantiene a ambos órdenes como si constituyesen Mundos incomunicados. Sin embargo, su conexión empírica, obligó a idear las célebres «metafísicas barrocas» que conocemos como «oca-

sionalismo» (la conexión entre el orden de los sucesos poéticos y el orden de los sucesos mecánicos tendrá lugar por la mediación de la causalidad divina), como «doctrina del paralelismo» (similar al que puede mediar entre los movimientos de las agujas de cada una de las dos esferas de un mismo reloj) o como «doctrina de la armonía» preestablecida.

Sin embargo, la negatividad de la fórmula IV permite también asociarla a otras concepciones muy alejadas de estos dualismos barrocos. Porque estos suponen el tratamiento globalizado tanto del orden de las apariencias como del orden físico; es decir, presuponen la interpretación de los términos P y M, como símbolos de conceptos clase en su dimensión atributiva (una forma de totalización muy habitual en la Lógica de Clases, como lo demuestra el éxito que alcanzaron las representación que Euler propuso simbolizando a las clases a partir de círculos geométricos, que no son otra cosa sino totalidades atributivas).

Pero retiremos este tipo de conceptuación de los fenómenos y comencemos interpretando el orden de las apariencias P, no como si ellas constituyesen un campo unitario (un «Reino de los espíritus»), sino un Género abstracto, constituido por múltiples especies heterogéneas de fenómenos. Entonces el símbolo P podrá ser interpretado como la abreviatura de una multiplicidad de fenómenos (p_1, p_2,... p_n) que, sin perjuicio de las semejanzas genéricas, isológicas, que entre ellos podamos apreciar, no tienen por qué entenderse como partes de un tejido orgánico o causal o, en general, sinalógico. Otro tanto podríamos decir del símbolo M.

Esto supuesto, carecerá de sentido la interposición del símbolo inclusión de clases (símbolo) entre P y M. Lo que no significa que ambos órdenes de fenómenos hayan de considerarse como si estuviesen incomunicados. Muchas veces estos dos órdenes de fenómenos (o regiones suyas) se comportan como «conceptos conjugados»; como si la conexión entre las partes p_1, p_2,... p_n de P, tuviera lugar por mediación de las partes m_1, m_2... de M. En cualquier caso la posibilidad de concatenaciones entre términos de P disociados de M o recíprocamente, no nos obligará a hipostasiar las clases respectivas.

© Editorial Gedisa

§5. Correspondencia con teorías de la ciencia

La fórmula IV puede ponerse en correspondencia con las concepciones o teorías de la ciencia que venimos denominando «circularistas» y, en particular, con la *Teoría del cierre categorial*. En efecto, en esta teoría las relaciones entre las apariencias (o fenómenos) y las verdades científicas, se establecen del modo representado por la fórmula IV, en cuanto alternativa a las concepciones descripcionistas, a las concepciones teoreticistas y las concepciones adecuacionistas de la ciencia. Se reconoce la necesidad, en la estructura de la construcción científica, del «orden de las apariencias», porque es en este orden en donde tienen lugar las operaciones con términos fisicalistas; pero la construcción científica no se mantiene en el terreno (fisicalista) de las apariencias. La construcción científica ha de establecer verdades y estas verdades no tienen por qué ser referidas a un Mundo situado «detrás de las apariencias», a un «mundo inteligible» existente más allá del «mundo sensible». Si se interpretan las verdades científicas como *identidades sintéticas* que se constituyen, una y otra vez (aunque no siempre), entre las composiciones de las apariencias englobadas en una misma *categoría*, entonces no será necesario hipostasiar un «orden inteligible».

§6. El momento normativo del modelo IV

Por último, también es posible interpretar la fórmula IV desde la perspectiva de la normatividad; cierto que desde una normatividad que no tendrá por qué entenderse tampoco como un orden unívoco.

En efecto, es obvio que en la fórmula IV podemos advertir lo que ella pueda tener de «regla crítica» de las fórmulas I, II y III a las que pueden reducirse diferentes concepciones o teorías de la televisión.

Pero la fórmula IV puede también comprender normas de otro orden, que no tendrían por qué tener directamente el sentido de

© Editorial Gedisa

unas normas críticas. Podría ser simplemente, por ejemplo, la expresión de una suerte de regla técnica efectiva, una regla por la cual se conducen de hecho, por motivos sin duda funcionales, todas aquellas personas que intervienen en el proceso del ente televisivo. Nos referimos a la norma en virtud de la cual se establecen en televisión los dos grandes dominios o esferas de actuaciones (a las que corresponden definiciones profesionales, laborales o conceptuales características) constituidas como dominio o esfera escénica, por un lado, y como dominio o esfera tecnológica, por otro. La norma por la que se constituyen estos dos dominios se rige por un «principio de no intervención». Quienes se mueven en cada una de estas esferas o dominios quieren mantenerse independientes de los que se mueven en la otra (sin perjuicio de las relaciones personales de amistad, de cooperación o de aversión). En definitiva, la norma práctica iría orientada a mantener la disociación entre dos dominios inseparables, como son el dominio de los asuntos escénicos (en cuya heterogeneidad no es necesario insistir) y el dominio de los asuntos tecnológicos.

V. La formación de las verdades y de las apariencias en la televisión

§1. La distinción entre televisión material y televisión formal

1. La curva del desarrollo del «Ente televisivo», a lo largo del siglo XX, nos indica que tras un lento aunque continuado ascenso durante la primera mitad de la centuria, tuvo lugar una suerte de floración explosiva, en tecnología y en instituciones que, a lo largo de la segunda mitad del siglo, llegaron a infiltrarse en las diversas sociedades que habitaban la Tierra y llegaron a recubrirla. La proliferación incesante de la «materia televisiva» –de las emisoras, del instrumental, cada vez más diferenciado, de las redes de antenas, postes repetidores, satélites, cables, técnicos especializados, cámaras, actores, directores, programadores, realizadores, presentadores, corresponsales, prensa especializada, orquestas sinfónicas, adaptadas a los estudios, agentes comerciales...– determinó la configuración de nuevas corrientes y procesos dialécticos en el seno de esa misma materia o sustancia televisiva. Acaso una de las líneas más características de esta dialéctica, impensable en las primeras décadas del siglo, fue la que se constituyó por la confrontación entre las mismas instituciones televisivas en las que había ido diversificándose el Ente (sin olvidar las confrontaciones de las instituciones televisivas con los poderes políticos, eclesiásticos o económicos en general y, en particular, con los intereses de los otros medios de comunicación de masas, prensa y radio principalmente).

© Editorial Gedisa

Confrontación «interna» al material televisivo, por ejemplo, de cadenas de un mismo Estado que se disputarán entre sí de una audiencia, homogénea en principio, pero que se irá diferenciando, en gran medida por la acción de las propias instituciones televisivas. Una dialéctica interna que llegará a tener consecuencias importantes en el curso mismo de la evolución de cada institución. Una confrontación interna que llevará en unos casos a una neutralización de las características diferenciales de cada cadena, y en otros casos a una radicalización de especialización de las diferencias, al menos en función de las franjas horarias. Basta pasar las hojas de un Anuario competente de televisión –como pueda serlo el *Anuario de la televisión 2000*, dirigido por José Miguel Contreras y José Ramón Pérez Ornia– para darse cuenta de la riqueza de este «material institucional» y de la dialéctica entre sus componentes, en «lucha darwiniana» por la subsistencia que cada institución, cada cadena, por ejemplo, y cada programa dentro de ellas, tiene que librar incesantemente, no ya tanto con el entorno político, religioso o social, o con los otros medios de comunicación, sino también con las otras instituciones competidoras de su misma especie o género.

Una materia de gran complejidad, cuyas corrientes internas se diferencian constantemente entre sí, al mismo tiempo en que se cruzan con múltiples corrientes emanadas de un entorno constituido por otros medios: préstamos del cine o del teatro en cuanto a la producción o programación; intersección diaria con otros medios a través de redactores o de presentadores; citas mutuas entre los medios, en virtud de las cuales la televisión resulta tan presente en la prensa o en la radio, como la radio o la prensa está presente en la televisión.

Las confluencias incesantes, y muchas veces turbulentas, entre tantas corrientes, ¿no nos llevan a la situación del lago en el que las diversas corrientes que lo alimentan se estuviesen mezclando continuamente y coloreándose mutuamente, confundiéndose las unas con las otras? En el sumidero constituido por las grandes audiencias de la «sociedad mediatizada», de las audiencias que reciben simultáneamente influjos de la radio, la prensa, el cine o la televisión,

mezclándolos incesantemente los unos con los otros, ¿qué importancia puede tener, salvo para los técnicos, la diferenciación estructural de los *medios*? ¿Tiene mayor alcance el determinar si la película que estoy analizando la he visto en una sala de cine, o en televisión, o si me he enterado de un cambio de gobierno, por la prensa o por la radio (acaso era el mismo periodista quien daba la noticia y el comentario en ambos medios), o si he asistido, aunque sea como convidado de piedra, a un debate en una tertulia radiofónica o través de un canal de televisión? Las diferencias existen, sin duda; pero el significado de estas diferencias se reduce acaso al terreno social, que es en donde aparece la diferencia, por ejemplo, de que una opinión o una confrontación de opiniones sea recibida por cien mil ciudadanos o sea recibida por tres, cuatro, diez o seiscientos millones.

2. Cuando partimos de esta inmersión de la televisión en el *magma de los media*, y sólo entonces, es cuando cobra toda su importancia y alcance la pregunta: ¿es la televisión un medio al que podamos atribuir alguna característica diferencial, que obliga a «sacarla del magma», a fin de mantener la conciencia de las distancias estructurales que ella guarda con los demás medios? Si la «silueta» del ente televisivo realmente existente se mantuviese perfectamente exenta, la pregunta no se plantearía, o se plantearía de otro modo. Pero cuando constatamos la efectiva situación de un ente televisivo, ya diferenciado en instituciones diversas (que va siendo «engullido», al menos parcialmente, por los torbellinos formados por las restantes corrientes mediáticas), entonces es cuando la pregunta por la identidad o formalidad estructural del ente televisivo se hace más necesaria.

No se trata, por tanto, de poner en cuestión la realidad de la confluencia efectiva de todos esos cursos o corrientes en la televisión «efectivamente existente», una realidad a la que podemos designar, desde luego, como *televisión material*. De lo que se trata es de determinar si cabe asignar alguna diferencia o conjunto de diferencias al ente televisivo, tales que permitan hablar, en el conjunto de los medios de comunicación, mutuamente intersectados de una estructura

o forma diferencial significativa de la televisión. La cuestión, por tanto, es la de si existe o no existe una *televisión formal* que mantenga su estructura y sus funciones sin dejar por ello de formar parte, en cuanto televisión material, de ese magma o masa mediática constituida por todos los medios de comunicación en incesante intersección e influencia recíproca.

El concepto de televisión formal no puede reducirse, por tanto, a la condición de una diferencia (o conjunto de diferencias) establecidas en el terreno de la taxonomía pura. No es suficiente aducir diferencias de índole meramente técnica («la televisión utiliza ondas electromagnéticas de frecuencia característica»), o también «organolépticas» («la televisión ofrece sus contenidos a domicilio, a través de receptores dotados de pequeñas pantallas»). Se trata de determinar si la televisión, además de todas estas funciones que desempeña como *televisión material*, y, a partir de ellas, asume en algún momento la posibilidad de ofrecer según su *estructura*, *contenidos* que sean, no sólo inseparables, sino indisociables de esa estructura; de ofrecer contenidos que, por naturaleza, sólo puedan hacerse presentes a través de la estructura tecnológica e institucional definida como diferencial de la televisión. Es entonces cuando hablaríamos de *televisión formal*.

Es evidente que la dificultad del concepto no estriba tanto en la definición abstracta (o «nominal») que acabamos de dar, cuanto en la determinación efectiva, «real», en el magma de la televisión material, de aquellos momentos o aspectos de su *estructura* y de su *contenido* que sean capaces de satisfacer la definición abstracta, transformando la definición nominal en definición real.

El problema que estamos planteando, como problema de diferenciación real entre una televisión material y una televisión formal puede reexponerse, en términos lógicos, como un caso particular del problema de la determinación de una *especie*, sobre todo atributiva (o de sus diferencias específicas), en el ámbito de un *género*, sobre todo atributivo. De un género que no sea meramente taxonómico, en el sentido porfiriano-distributivo (un género taxonómico mero «producto del arte humano», como decía Linneo re-

firiéndose a los géneros establecidos por encima de los géneros próximos, a saber, aquellos géneros que él llamó clases, órdenes o reinos), sino género material y, de modo inminente, género generador o plotiniano (a la manera como el *Genus homo*, reconocido ya en el Australopiteco, es genérico respecto de diversas especies, como puedan serlo el *Homo sapiens* o el *Homo sapiens sapiens*). Puede ocurrir que las especies (o individuos suyos) de un género distributivo meramente taxonómico traben relaciones mutuas, de tal suerte que su interacción (que suponemos tiene lugar dentro del género) permitan hablar de una disposición atributiva constituida en el género respecto de sus especies distributivas (como ocurre con ciertas especies del género [clase] «mamífero» cuando individuos de ellas establecen las interacciones regulares constitutivas de una biocenosis; o bien cuando diferentes partes de especies del género taxonómico «cereales» se mezclan industrialmente en un mixto denominado «cereales»).

El concepto de *televisión material*, tal como lo hemos presentado, tiene, sin duda, mucho de concepto genérico, si es que en la televisión material han de estar representadas todas las «contribuciones genéricas», y no por ello no necesariamente accidentales, que alimentan a la televisión: contribuciones de orden cinematográfico, literario, teatral, radiofónico, etc. Pero el concepto de *televisión formal* tiene mucho de concepto específico, resultante de la composición del género con las diferencias específicas que sea posible determinar. Lo que ocurre es que las diferencias específicas pueden tener muy diferente alcance, para que dejen de ser meramente taxonómicas.

Nos encontramos, por ejemplo, ante situaciones de «televisión material» cuando utilizamos el receptor de televisión para pasar una cinta de vídeo que tenemos conectada a su lado, en el aparato correspondiente; pero también nos encontramos en situación de televisión material cuando utilizamos el televisor para recibir la cinta de vídeo reenviada desde la emisora. Y esto sin perjuicio de que algún «vidente» confunda las apariencias y crea estar presenciando en directo, al percibir la grabación retrospectiva de una ceremonia po-

lítica de meses atrás, la ceremonia misma. Una tal creencia subjetiva no afecta a la definición de televisión material, aun en el caso de que esta creencia subjetiva se multiplicase en miles o en millones de sujetos televidentes, y tuviese (y esto es lo más importante) unos efectos sociales equiparables a los que podrían en principio atribuirse en exclusiva a la televisión formal.

¿Qué diferencias cabría establecer entonces entre la *televisión material* y la *televisión formal*? ¿Qué diferencias cabe establecer, en tanto se comporta en muchas ocasiones como una radio ilustrada con imágenes o como un medio de naturaleza cinematográfica (como una especie de cine a domicilio), y la televisión formal, por tanto, entre la televisión formal y los otros medios congéneres?

Podrían ser, en primer lugar, diferencias meramente *subgenéricas*, que conducen a la delimitación (o constitución) de especies subgenéricas, que son aquellas que se limitan a reiterar el género en formas específicas alternativas, que reproducen la estructura genérica sin variaciones significativas para el desarrollo de ese género; tal sucede cuando el género geométrico «sólidos hexaédricos regulares» se «reproduce» en especies subgenéricas, desde el punto de vista geométrico, tales como «hexaedros de metal», «hexaedros de mármol», o «hexaedros de madera». Las propiedades o características subgenéricas de la especie E_k, respecto del género G_m, serán todas aquellas que reproduzcan las notas de G_m, de modo uniforme en las diversas especies E_p, E_q, de G_m.

Podrían ser, en segundo lugar, *diferencias cogenéricas*, es decir, conducentes a especies subgenéricas cada una de las, cuales lejos de limitarse a reproducir «monótonamente» la estructura del Género, introduce variaciones específicas o diferencias esenciales, sin perjuicio de que todas ellas hayan de considerarse como mantenidas dentro del mismo género, al que despliegan o desarrollan. (El Género «máquina palanca», definido por las características potencia/resistencia/punto de apoyo, se diferencia inmediatamente en las tres consabidas especies combinatorias de palanca, a saber, la palanca de primera especie, la de segunda y la de tercera especie; la reunión de estas tres especies co-genéricas constituye el «género palanca», y

ninguna de ellas lo trasciende o lo desborda; lo que no excluye la posibilidad de aplicar una operación *ecualización* (respecto de las especies disyuntas a un mismo género), que nos lleve a determinar propiedades o características genéricas comunes a esas especies disyuntas, como cuando ecualizamos las especies «cuadrado» y «rombo» del genérico «cuadrilátero» en el concepto genérico, subalterno del anterior, «paralelogramo equilátero».

Por último, nos referimos a las diferencias *transgenéricas*, a las diferencias conducentes a las especies transgenéricas, que son aquellas que, aun brotando del «magma genérico» de referencia, o asentándose en él, dan lugar, mediante un proceso de *metábasis* (*allos genos*), a una especie que ya no podría ser incluida enteramente en el género común que la conforma, pero al cual desborda: tal es el caso del concepto de «mano», como órgano genérico común a los primates, cuando va diferenciándose en múltiples especies co-genéricas (manos de lemur, de babuino, de póngido...), pero termina desarrollándose transgenéricamente en la especie *Homo sapiens* (la mano se nos muestra vinculada a objetos manipulables por ella: cepo, flechas, teclados musicales, martillos, o teclados de ordenador, pero sin que tales objetos puedan considerarse como derivados del «género» [orden] de los primates).

La distinción entre la *televisión material* y la *televisión formal* no podría reconstruirse, por tanto, a partir de la distinción entre *contenido* y *estructura*, tomando, por ejemplo, a los contenidos semánticos como componentes genéricos (comunes al cinematógrafo, a la radio, a la prensa, al teatro) y a la estructura como diferencia específica, que diversifica a unos contenidos televisados de, acaso, los mismos contenidos radiados. El concepto de televisión formal, tal como lo hemos dibujado, implica tanto componentes estructurales como de contenido.

En cualquier caso, la televisión material no desaparece, ni necesita dejar de existir para dejar paso a la televisión formal. El primate genérico no desaparece, ni deja de existir, cuando comienza a existir el hombre; y no porque siga subsistiendo en otras especies (subgéneros) de primates (lemures, babuinos, póngidos...), porque

© Editorial Gedisa

también sigue subsistiendo en la misma especie humana, incluso cuando ésta se considera como *especie transgenérica* (respecto del «orden genérico» de los primates). En los hombres siguen actuando los componentes *subgenéricos* de los mamíferos y aún de los reptiles, como siguen actuando los componentes *cogenéricos* que puedan establecerse en el orden de los primates. Además, los componentes diferenciales, no habrá por qué entenderlos exclusivamente en perspectiva genética (en este caso, la del código genético), sino también en perspectiva estructural (en este caso la que incluye los «programas somáticos» y, con más razón, los «programas culturales», que no pueden ser explicados a partir del genoma, aunque hayan de contar con él).

La cuestión, en nuestro caso, es la de determinar si las abundantes diferencias taxonómicas, que sin duda advertimos en el ente televisivo, en cuanto forma parte del conjunto de los medios, son diferencias subgenéricas, o son diferencias cogenéricas o son diferencias transgenéricas, respecto del citado conjunto. Es evidente que esta determinación sólo podrá llevarse a cabo en función de la concepción general que se mantenga acerca de la naturaleza de los medios de comunicación y de la «jerarquía» atribuida a sus componentes en el contexto del espacio antropológico; o, dicho de otro modo, de la filosofía, implícita o explícita, en la que nos implicaremos en el momento de llevar a cabo tal determinación.

3. En cualquier caso, el planteamiento lógico material de las cuestiones envueltas dentro del concepto mismo de televisión formal da pie a un criterio para la clasificación de las diferentes teorías que podrían considerarse organizadas en torno a la naturaleza de esta televisión formal:

(A) Ante todo, agruparíamos en una primera rúbrica a todas las teorías de la televisión formal que tendieran a interpretar sus innegables diferencias taxonómicas (dentro del genérico «medios») como diferencias subgenéricas. Esta tendencia equivaldría a un rebajamiento sistemático del alcance de las especificidades que fuera posible atribuir a la televisión. La televisión tendería a ser considerada como un medio alternativo en la transmisión de

informaciones, en la dispensación de espectáculos de «entretenimiento», que esencialmente podría se sustituido por otros medios, y que sólo circunstancialmente habrá podido desempeñar un papel peculiar.

¿Sería excesivo decir que una gran mayoría de críticos y expertos en televisión, sobre todo aquellos que se interesan por los «análisis de contenidos», se mantienen en el terreno de la televisión material, sin por ello ignorar las diferencias propias características de la televisión? Pongamos por caso, su capacidad, de la que estaría desprovisto el cine, por motivos institucionales, y no estrictamente tecnológico, para distribuir unos contenidos similares en series de decenas de episodios (los setenta y ocho episodios de la serie *Ramayana* de la televisión India, en el final de la década de los ochenta, que llegó a alcanzar una audiencia de seiscientos millones de televidentes, los trescientos cincuenta y seis episodios de la serie *Dallas*, de la productora Lorimar). Sólo que estas diferencias se considerarán como accidentales o subgenéricas, cuando se miden sobre el fondo genérico común de los contenidos semánticos (de los «mensajes») compartidas por la radio, el cine o la novela. En todo caso, el análisis de los contenidos, y aun el de la estructura, llevada a cabo por el teórico de la televisión que se mueve a la escala de las características subgenéricas, que resultan ser comunes al cine, o incluso a la radio o a la novela (por ejemplo la determinación de los estereotipos utilizados en los diversos programas televisados: el estereotipo del «drogadicto marginal», el estereotipo del «negro bondadoso»). Y así ocurre, con frecuencia, que un analista crítico de televisión, que está distinguiendo entre los programas que vehiculan propaganda explícita y los que vehiculan propaganda oculta, y que está constatando que los efectos de la propaganda oculta (o implícita) son más fácilmente asimilables por el público que los efectos de la propaganda explícita, pueda pasar inmediatamente a ilustrar su distinción con ejemplos tomados del cine, y no de la televisión. Así, por ejemplo, Juan Farrés, en su interesante libro *Televisión subliminal*, Paidós, 1997, pág. 213, cuando nos habla de cómo el documental antisemita, inspirado por el propio Hitler, en 1940, el *Judío errante*, dirigido

por Fritz Hippler –aunque fue Hitler quien había sugerido que debían aparecer ratas de vez en cuando en el documental– fue menos efectivo que la película *Jude Süss*, concebida por Goebbels [aunque lo de la estrategia de la «propaganda oculta» no parecía cumplirse muy bien en el título]. Queremos decir, en resolución, que la posición que considera a la televisión como una especialidad subgenérica, dentro de otros conjuntos de medios de comunicación, no ha de entenderse tanto como una posición teórica explícitamente *representada*, sino, sobre todo, como un tratamiento *ejercido* implícitamente por muchos críticos o teóricos de la televisión.

(B) En segundo lugar, agruparemos a todas aquellas tendencias teóricas o críticas de la televisión que partiendo, desde luego, de la consideración de la televisión como uno de los medios más diferenciados en el conjunto de los medios, proceden como si las diferencias que la televisión mantiene con sus congéneres fueran diferencias esenciales, sin duda, pero siempre cogenéricas.

Es obvio que las teorías de la televisión clasificables como mediáticas, dentro de este grupo (B), tenderán a subrayar sus componentes estructurales, incluyendo en esta rúbrica, tanto los componentes técnicos como los institucionales, vinculados a condiciones diferenciales que terminan siendo, sobre todo, de orden sociológico o psicológico. En el límite, las teorías mediáticas cogenéricas pretenderían alcanzar el ideal de eliminación, en el análisis, de los contenidos. «Para los ingenieros de la fantasía televisiva –dice Lorenzo Vilches, refiriéndose sobre todo a McLuhan, en su libro *La televisión*– no son los contenidos sino el *cómo* la televisión [interpretamos este *como* referido a las diferencias cogenéricas] cambiará nuestras vidas, lo que verdaderamente está en juego... porque para el profeta del ecologismo electrónico tratar de comprender la televisión a través del análisis de programas sería tan fútil como tratar de comprender la trascendencia de la imprenta haciendo una interpretación del «Cantar de los cantares» en la Biblia impresa por Guttemberg».

(C) En tercer lugar, y en este queremos situarnos, cabría concebir algún tipo de teoría de la televisión que, aun partiendo del reco-

© Editorial Gedisa

nocimiento de su condición de medio de comunicación, entre los otros medios, no reduce su característica diferencial a la condición de una especie más dada en el conjunto general de los medios. Este tipo de teorías de la televisión tendría que mostrar, por tanto, cómo la televisión es una especie transgenérica respecto del género «medios de comunicación».

4. Un reconocimiento semejante no implicaría ningún exclusivismo, cuanto a su condición transgenérica, en favor de la televisión, respectivamente al conjunto de los demás medios; también entre los otros medios de comunicación podrían «desbordar el género» sin que, por ello, sus diferencias transgenéricas tuviesen que ser las mismas que las suponemos son constitutivas de la televisión formal. El libro, por ejemplo, no se agotaría en su condición de «medio de comunicación» o de «vehículo para transmitir mensajes»: los signos de un libro de Álgebra no son propiamente alotéticos; las figuras astronómicas que aparecen en los *Principia* de Newton no son tanto «mensajes» cuanto «proyecciones», en dos dimensiones, de sistemas de cuerpos tridimensionales terrestres o celestes.

Así planteada la cuestión, habremos de convenir que la dificultad de fondo con la que ahora nos enfrentamos no es otra, sino la determinación de las diferencias transgenéricas atribuibles a la televisión formal que puedan ser discernidas a partir de la televisión material, y desde ella.

Podríamos ensayar diversas hipótesis sobre la naturaleza de estas diferencias transgenéricas. Y esta diversidad nos conduciría a diferentes teorías de la televisión formal, dentro de este tercer grupo de teorías. Descartaríamos, sin embargo, por lo que llevamos dicho, las teorías extremas basadas en la hipostatización de la *estructura* o en la de sus *contenidos*. La diferencia transgenérica capaz de constituir al ente televisivo como televisión formal habrá de formarse, según el concepto que de ella hemos dado, tanto a partir de componentes estructurales (infraestructurales, físicos, institucionales), como a partir de componentes semánticos, cuando ambos tipos de componentes «intersecten» en puntos en los cuales, no sólo la *separación*, sino

© Editorial Gedisa

)oco la *disociación* de tales componentes sea posible. Sería preci-
lmitir, por tanto, alguna característica de la televisión en cuya
titución intervinieran, indisociablemente vinculados, determi-
s componentes estructurales y determinados componentes de
enido. En la medida en la cual las Ideas de Apariencia y de Ver-
engan mucho que ver con la separabilidad o inseparabilidad de
ructura y del contenido de la televisión formal, tendremos que
ar que la característica transgenérica cuya determinación bus-
s, alcance también una gran significación en la cuestión mis-
e la apariencia y la verdad en la televisión.
a característica que, a nuestro juicio, satisface el requisito de
cesaria «intersección» de la «línea estructural» y de la «línea
ntenido» en la televisión formal; más aún, la única caracterís-
del ente televisivo que, a lo que sabemos, puede satisfacer, es la
designamos con el nombre de «clarividencia». En función de
clarividencia comprobaremos también cómo se reorganizan
leas de Apariencia y Verdad desde la perspectiva del ente tele-
o.

La clarividencia como diferencia específica transgenérica de la televisión formal en el conjunto genérico de los medios de comunicación

. La televisión, la gran invención del siglo XX, ha abierto a los
)res, por no decir también a los demás animales, un nuevo cau-
ra la generación de las apariencias que constituyen su mundo y
la determinación de las verdades que puedan constituirse en el
:so mismo del flujo de tales apariencias. Acogiéndonos al mo-
: pensar metafórico, podría decirse que la televisión es un órga-
uevo, un «tercer ojo» que los hombres habrán desarrollado co-
n instrumento que les permite «perforar» los cuerpos opacos
e interponen entre los objetos visibles y el ojo natural: de aquí
)odamos hablar de «clarividencia», es decir, de la asombrosa
iedad de «ver a través de los cuerpos opacos». Un «tercer ojo»

© Editorial Gedisa

que no por ello tendría por qué ser concebida como una emergencia solitaria que *ex abrupto* se hubiese desarrollado en la raza humana. La conformación de este «tercer ojo» (junto con el «tercer oído» que lleva acoplado) habría estado precedida de una rica floración de «manchas oculadas» de diversas especies; lo que obligaría a reconocer que el «ojo televisivo» habría de ser contemplado en el conjunto de esta floración genérica. Y no con el fin de restar alcance a su novedad asombrosa, sino para delimitar y medir el significado de ese alcance.[1]

Si mantuviésemos este modo de hablar metafórico, la novedad específica propia de la televisión, en cuanto instrumento representativo, pide ser insertada en la serie de otras neogénesis específicas que desempeñan, respecto de la televisión, el papel de un *género generador*. Porque estas especies de instituciones o de instrumentos representacionales, que flanquean a la neogénesis televisiva, no constituyen un mero cortejo de acompañamiento externo. Se trata de especies que han ido surgiendo «apoyándose» las unas en las otras. Pongamos por caso: la especie de las representaciones teatrales, la especie de las representaciones por espejos, por pinturas, y más tarde la cámara oscura, el telescopio, la fotografía, la cinematografía o la radio. El surgimiento de la televisión es tanto como el surgimiento de una especie nueva a partir de la masa formada por todas esas otras especies del género «representación manipulada», operatoria.

---

[1] Rugeddo Pierantoni (*El ojo y la idea*, Paidós, Barcelona 1984, pág. 151) que pasó varios años investigando con retinas de tortuga (según me comunica J.R. Pérez Ornia) llega a sugerir que la televisión y el ojo ven [¿también la televisión ve?] de la misma manera:

«(...) los continuos movimientos del ojo nos sirven para llevar a la fovea los detalles más importantes de la escena que estamos observando (...) Se trata de un continuo ir y venir del ojo sobre este punto y sobre aquel otro, y las líneas ideales, las trayectorias seguidas por el ojo, no son rectilíneas para nada (...) Los movimientos exploratorios son, en efecto, de tipo impulsivo o balístico y no continuados, movimientos rectilíneos de "barrido", como sucede en la escanción [escaneado] televisiva de las imágenes».

© Editorial Gedisa

Sin embargo, y aun reconociendo la capacidad heurística de la metáfora –o del mito– organicista, que hace de la televisión un «tercer ojo», tendremos que desistir de su utilización en el momento en el que nos propongamos entender qué es lo que representa efectivamente la televisión en el proceso del despliegue de nuestra especie dentro del conjunto de las demás especies de vertebrados o de insectos. Porque la metáfora del «tercer ojo» (junto con el «tercer oído»), sin perjuicio de su parcial eficacia heurística, encubre, más que desvela, la estructura genérica de la televisión. No sólo porque la televisión no es un ojo o un oído orgánico que haya conseguido transformarse a partir de ojos u oídos orgánicos (como tampoco las alas del avión son una transformación de unas supuestas alas embrionarias del hombre). Sin embargo, la televisión, en cuanto conexión entre las telecámaras y las telepantallas, no nos obliga a mantenernos encerrados en el «reino de las representaciones», y menos aún, de las representaciones isomorfas.

Desde un punto de vista práctico, cuando comparamos la estructura de la televisión con la estructura de los ojos de los demás animales (que requieren la transparencia del medio interpuesto entre el ojo y el objeto), la gran novedad de la televisión sigue siendo su clarividencia funcional, pues ella es la que permite al ojo orgánico ver objetos que están interceptados por cuerpos opacos.

La televisión, en todo caso, presupone al cinematógrafo, como éste presupone a la fotografía, y ésta a la pintura. Se ha sostenido (Pierre Francastel, *Pintura y sociedad*, 1952) que la cámara fotográfica fue sólo un aparato para producir imágenes en perspectiva pictórica: Daguerre y Talbot fueron pintores. De hecho, las primeras fotografías, y tantas otras después, parecieron pinturas (los retratos de Nadar, por ejemplo). En el cuadro de León Cogniet (1794-1880) *En el lago Nemi, junto a Roma* la imagen está encuadrada como si fuera una instantánea fotográfica: en un primer plano, bien enfocada, una rama con hojas del árbol que no vemos, porque lo corta el encuadre; el fondo difuminado (un río, su orilla opuesta), como si estuviese mal enfocado.

Pero la cámara fotográfica presupone, a su vez, los prismas, las lentes y otros instrumentos ópticos, ya sea en su uso sencillo, ya sea

© Editorial Gedisa

en su uso compuesto, en telescopios o en microscopios ópticos. La televisión imprime, sin embargo, un giro «revolucionario» en las posiciones tradicionales, en las que funcionan las lentes en la «época paleotécnica». En efecto, conviene ante todo advertir hasta qué punto los diversos procedimientos de *proyección* de imágenes en una pantalla (procedimientos que culminaron el día 5 de febrero de 1895 en el cinematógrafo de los hermanos Augusto y Luis Lumière) no rebasaron los límites trazados por el mito de la caverna platónica, tal como era interpretable desde el cinematógrafo mismo. Ni siquiera la utilización de la energía eléctrica, característica de la época neotécnica, logró rebasar estos límites, y no hizo otra cosa sino crear un procedimiento técnico de «proyección de sombras» mucho más fértil, potente y versátil. Pero ya en la época paleotécnica, anterior a la utilización de la energía eléctrica, fueron creados ingenios que prefiguraron muy de cerca las sesiones cinematográficas, propias de la época neotécnica. Las sesiones de *fantascopio* de Robertson (Étienne-Gaspard Robert, vivió entre los años 1763-1837) prefiguraron, con un siglo de antelación, las sesiones cinematográficas: en una gran pantalla, los espectadores, sentados en la sala, podían ver, ya en 1799, figuras, generalmente terroríficas (los fantasmas de Cagliostro, Marat, Lavoisier y Robespierre...) proyectados en una gran pantalla mediante una «linterna mágica», que estaba montada, además, en un carrito con ruedas de goma (para evitar el ruido), que se alejaba o acercaba a la pantalla, como prefigurando el *zoom* o el *travelling*. El *fenachistoscopio* de Plateau (hacia 1833, pero con recursos aún paleotécnicos, aunque aprovechando el principio de la persistencia de las imágenes en la retina que Joseph Plateau había estudiado, en su disertación doctoral, hacia 1829) ofreció la posibilidad de ver las imágenes dibujadas en un disco giratorio en movimiento; y hacia la mitad del siglo, el *zootropo* de Horner puso a punto una suerte de película, por medio de unas tiras de papel con dibujos seriados, montados en un tambor cilíndrico.

Ahora bien, la televisión, por su tecnología, no puede ser considerada como un paso más, por importante que hubiera sido, dado

© Editorial Gedisa

en la serie de los ingenios proyectores de sombras o creadores de imágenes en movimiento (antorchas, sombras chinescas, cámara oscura, linternas mágicas, dioramas, *fantascopio* de Roberston, *fenachistoscopio* de Plateau, *prassinoscopio teatro* de Reynaud, *cinematógrafo* de Lumière, etc.). La televisión, aun apoyándose en inventos parciales paleotécnicos y, por supuesto, neotécnicos, comienza desde su principio a moverse en otro plano, porque no pretende tanto «proyectar imágenes» (o ponerlas en movimiento en el espacio interior circunscrito por las paredes de una sala), cuanto hacer posible la visión de cuerpos, aislados o en grupo, o de escenas, en general, casi siempre muy alejadas distalmente de los ojos de los videntes. A esa lejanía distal aludió el primer componente del nuevo término, «tele»; alusión confusa porque los ojos humanos son capaces de ver, sin televisión, objetos situados a millones de kilómetros y porque otras veces la televisión actúa, incluso como televisión formal, a muy poca distancia del objeto presentado (como ocurre con la televisión instalada en el quirófano en el que opera el cirujano del corazón). Las escenas que la televisión nos hace presentes se encuentran, en general, «fuera de la sala»; pero lo relevante no es tanto que estas escenas estén distalmente lejos de la telepantalla, cuanto ocultas a la visión natural a consecuencia de una cantidad indefinida de cuerpos ópticamente opacos interpuestos entre el ojo orgánico y las escenas televisadas, cuerpos ópticamente opacos que habrán de ser atravesados o sorteados por las ondas electromagnéticas.

La televisión no se propuso nunca como objetivo la proyección de sombras, ni la mera visión a distancia, sino la clarividencia. Sus antecedentes tecnológicos no están, según esto, en el cinematógrafo, ni tampoco en ingenios preparados para ver objetos distalmente muy lejanos, como los astros, observados por los telescopios ópticos (dejamos de lado los radiotelescopios), pero que no pretenden ver «a través de cuerpos opacos», sino que precisamente requieren el ambiente de una atmósfera clara y transparente (y como observa José Ramón Pérez Ornia: «Por más que el pionero Nipkow evocó a Galileo al denominar a su disco explorador, cuando lo patentó en 1884, como *telescopio eléctrico*»).

© Editorial Gedisa

Más cerca del objetivo de la clarividencia funcional estarían los ingenios orientados a «sortear» la imagen de un objeto, por entre los objetos opacos interpuestos, mediante dispositivos de lentes, prismas o espejos.

Ahora bien mientras en el uso tradicional las lentes o los prismas se mantenían en la proximidad del ojo natural (como si fuesen un «refuerzo ortopédico» de su cristalino), es decir, se situaban a la misma distancia que el ojo natural mantiene respecto de su objeto apotético (circunstancia que es más notoria en el telescopio), en el uso promovido por la televisión, las lentes o prismas (las telecámaras) se sitúan en la proximidad del objeto apotético, como si se tratase de un monstruoso ojo exoftalmo capaz de actuar a decenas, cientos o miles de kilómetros del ojo natural, al que en todo caso habría de ir orientado. Mientras que el telescopio óptico mantiene sus lentes situadas en el observatorio (al lado, por tanto, de los ojos del astrónomo), dispuestas a recibir los rayos luminosos que proceden de las estrellas, la televisión desplaza sus ojos hacia el lugar donde se encuentran los planetas o las propias estrellas, para reenviar desde allí las imágenes reflejadas en la telepantalla, que a su vez las reenviará al ojo orgánico del televidente.

2. Ahora bien: la clarividencia funcional que la televisión nos depara no tiene nada que ver, salvo por metáfora, con alguna transformación biológica que hubiera experimentado nuestro organismo, en general, o nuestro cerebro o nuestro ojo, en particular. La clarividencia funcional es el resultado de una de las más asombrosas tecnologías (o, si se prefiere, de neotécnicas ejercidas por el intermedio de las ciencias físicas) que han desarrollado los seres humanos. Seres cuya naturaleza social, grupal, debiera hacernos desistir de la tradicional tendencia a plantear el problema del «hombre y la técnica», como si en este planteamiento se encerrasen las más profundas cuestiones de la filosofía de la técnica de nuestros días, y, dentro de ella, de la filosofía de la televisión.

En efecto, «hombre», por su formato de concepto clase, nos remite inmediatamente a los individuos humanos, a los «hombres de carne y hueso», sujetos de conducta tal como la estudia la Etología

© Editorial Gedisa

humana o la Antropología etológica. Desde la perspectiva de este concepto clase de hombre, es como suele ser planteada la cuestión tradicional del «hombre y la técnica», que muchos consideran como cuestión nueva, propia del último siglo. Desde esta perspectiva etológica, es desde donde las técnicas se nos muestran como «estrategias de compensación» desplegadas por unos primates que, acaso como consecuencia de una ontogenia neoténica, nacieron en estado de desvalimiento (inermes, sin vello, sin garras, sin dientes...), como si fueran «monos malnacidos», que mantuvieron muchos rasgos embrionarios en el estado adulto. Si han sobrevivido es porque, gracias al desarrollo de las técnicas, pudieron compensar su desvalimiento originario. Sus manos, en esta perspectiva, serán la clave de su recuperación: el palo sustituyó a las garras, los sílex afilados a los colmillos (así Kortland); así también, los vestidos compensaron la falta de pelo (por ello, en lugar de definir al hombre como un «mono desnudo» –fórmula de Desmond Morris que sólo tendría sentido si el vello natural se interpretase, con audaz metáfora, como una suerte de indumento sobrepuesto– habrá definirlo como un «mono vestido»). Y esta es la perspectiva que como respuesta a la cuestión sobre el «hombre y la técnica», constatamos ya en el mito de Prometeo, tal como lo expone Platón, por boca de Protágoras en el diálogo que lleva su nombre. Perspectiva renovada durante el siglo XX, en el que siguió actuando la tradición pesimista agustiniana (la quiebra que la naturaleza humana habría experimentado como consecuencia del pecado original), a través de las teorías de Bolk (sobre la neotenia humana), de T.H. Lessing, de Alsberg (las técnicas, y aun la cultura humana, no representan mucho más que una ortopedia), de Gehlen, y aun de Ortega («el hombre no tiene naturaleza, sino historia»).

Las técnicas, o las artes (su traducción latina), serían, para decirlo al modo de Aristóteles, formas de *poiésis*, pero de una *poiésis* que consistiría en la imitación (o mimesis) de la Naturaleza. La televisión habría que entenderla como una imitación de los «ojos penetrantes» del búho o del lince. Efectivamente el *iconoscopio* de Zworykin, como ingenio capaz de sustituir al primerizo disco de Nipkow,

© Editorial Gedisa

que bloqueaba toda la posibilidad de progreso, parece que tuvo que ver con la consideración de la retina humana como modelo de una superficie constituida por millones de fotoreceptores.

Sin embargo, la teoría de la *poiésis-mímesis*, es decir, de la poiésis como imitación de la *natura naturata*, era demasiado estrecha para contener a las nuevas tecnologías de la época paleotécnica y, sobre todo, a las de la época neotécnica (para utilizar la terminología de Mumford). Si se quisiera mantener el criterio aristotélico de la mímesis, sería necesario aplicarlo, no ya a la *natura naturata* (por ejemplo, al ojo orgánico, ya plenamente constituido), sino a la *natura naturans* o, si se prefiere, a la propia *physis*, como entidad cuasi divina, creadora de formas constituyentes inauditas, (como las que estallaron en la llamada «explosión del Cámbrico»), y que no se limitaba a imitar morfologías o naturalezas ya constituidas por la *physis*.

Trasladadas estas ideas a la tradición judeo-cristiana del Dios creador, las técnicas, eotécnicas, paleotécnicas y neotécnicas o tecnologías (o neo-tecnologías), y aun la cultura humana en general, servirían de preparación para entender la *poiésis* como una «creación» en el sentido judeo-cristiano. De este modo, la *poiésis* que da lugar a las técnicas o a las artes, o bien será interpretada como una continuación de la obra divina de la creación, o bien será creación divina ella misma. Las técnicas o las tecnologías, lejos de ser una mera «estrategia ortopédica», mediante la cual hombres «desposeídos» intentasen imitar a sus hermanos naturales mejor dotados, habrían de entenderse como fruto de la actividad mitopoyética (E. Cassirer). Detrás de cada técnica o de cada tecnología estará actuando una metafísica, dirá Heidegger. Más aún: la estirpe divina atribuida a las creaciones técnicas o tecnológicas, explicaría el tardío reconocimiento –según algunos, hasta nuestros días– de las cuestiones filosóficas que tienen que ver con el origen de las técnicas. Pues no es que «los hombres» no hubiesen advertido con sorpresa su condición de animales inventores de técnicas o tecnologías, de «ingenios», en el sentido objetivo extrasomático del término (que recoge muy bien Covarrubias en su diccionario: «Las mismas má-

© Editorial Gedisa

quinas inventadas con primor que llamamos "ingenios", como el ingenio del agua que sube desde el río Tajo hasta el alcázar de Toledo, que fue invención de Juanelo, segundo Arquímedes»); es que habrían atribuido a los dioses o a los démones la invención de tales ingenios «sobrehumanos».

Pero las técnicas o las tecnologías sólo son sobrenaturales cuando las ponemos en relación con una supuesta naturaleza humana individual, inerme y desvalida. Sin embargo, una tal naturaleza es una abstracción, como lo es también el propio «hombre de carne y hueso». Porque la «unidad humana», en cuanto entidad específica, no es el individuo, sino el grupo. Y el grupo humano, ya en sus comienzos, lejos de ser un animal inerme y desvalido, comenzó a manifestarse como una poderosa máquina de depredación frente a los demás animales y a la Naturaleza, en general. O, mejor dicho (si convenimos en entender como un simple mito el concepto global de «Naturaleza»), a las «naturalezas particulares» y a las «coaliciones» o enfrentamientos entre estas «naturalezas». El garrote o la piedra preparada, que individuos homínidos prehumanos utilizaban ya ampliamente (sin que por ello pudieran conceptuarse como «ingenios ortopédicos») sólo podrán desarrollar todo su alcance en el grupo, en el mantenimiento del fuego, en la caza cooperativa.

En cualquier caso, las técnicas y las tecnologías cada vez más complejas, no habrán sido tanto habilidades o atributos que hubieran podido ser desplegadas por el hombre, o por su voluntad de poder, como si esta voluntad pudiese ser atribuida a sujetos humanos previamente dados, aún en su lamentable estado de desvalimiento. Estos «sujetos previos» al desarrollo de las técnicas no eran propiamente humanos; puede decirse que estas técnicas «hicieron al hombre», tanto o más como decimos que el hombre «creó tales técnicas» (el «fuego hizo al hombre», decía Engels).

La *poiésis* no es, por tanto, creación *ex nihilo*, en su sentido teológico. Es creación a partir de materiales preexistentes, es decir, de las *naturalezas*, realmente existentes, en ejercicio. De otro modo: la *poiésis* es *producción*, si es que la producción no solamente consiste en una *fabricación* de objetos, llevada a cabo por sujetos operatorios hu-

© Editorial Gedisa

manos ya preexistentes, es decir, si producción es también una *conformación* de los mismos sujetos operatorios que producen.

Por lo demás, que las técnicas desplegadas por los grupos homínidos hayan sido la fuente de la propia hominización o transformación de los homínidos en hombres, tampoco constituye un proceso concebido *ad hoc* para explicar la evolución humana. La abeja melífera (*Apis melifera*), no fue sólo el insecto que, en virtud de ciertas disposiciones suyas, a las que hubiera que reconocer algo de divino (como dice Virgilio, en el libro IV de sus *Geórgicas*: *Esse apibus partem divinae mentis...*), llegó a construir panales admirables: la abeja misma fue un resultado de estos panales.

Diremos, en resolución, que la producción técnica y tecnológica, en su más amplio sentido, es el proceso mediante el cual ha tenido lugar la neogénesis humana. Y esto nos permite descubrir el fondo racional de las etiologías míticas que atribuyen a seres sobrenaturales la invención de los ingenios técnicos o tecnológicos. En efecto, no son propiamente los individuos humanos quienes han inventado las técnicas o las tecnologías, sino los grupos formados por estos individuos. Son los grupos o los individuos moldeados por ellos, los verdaderos creadores de aquellos productos supraindividuales que los mitos reconocerán como obras de personas sobrehumanas (como puedan serlo Orfeo o Prometeo).

La producción de ingenios técnicos o tecnológicos, en su más amplio sentido, que no es una creación *ex nihilo*, sino una *poiésis*, no es tampoco una *poiésis mimética* de las *naturalezas* que actúan en el seno de la Naturaleza. Y esto debido a que la producción humana, sin perjuicio de la amplia utilización de la imitación de las naturalezas de su entorno que ella lleva a cabo (Demócrito ya había sugerido que los hombres aprendieron a tejer imitando a las arañas y a cantar imitando a las aves) ha de comenzar por una fase o momento analítico, es decir, por un momento destructor o triturador de las mismas naturalezas que van a ser tomadas como modelos. La *poiésis* humana, es decir, la producción, habría que verla, según esto, por de pronto, como un proceso que comienza destruyendo las *naturalezas* que encuentra en la *Naturaleza*. Y este proceso tiene lugar a distintas escalas.

© Editorial Gedisa

Ante todo, como destrucción absoluta, orientada a descomponer o triturar las morfologías naturales (molares), no ya en sus partes formales, sino en sus partes materiales, hasta alcanzar el nivel molecular. Entre las técnicas o tecnologías pertenecientes a este orden primero, encontramos las técnicas primitivas de la caza (mediante las cuales se destruye al animal hasta llegar al nivel molecular, a fin de que pueda ser asimilado), de la cerámica, pero también de las tecnologías más recientes representadas por las bombas atómicas. Las técnicas o las tecnologías de la guerra (que muchas veces ha podido ser considerada como la «locomotora» del progreso técnico o tecnológico) son, pues, los mejores ejemplos de lo que llamamos «momento destructivo» de la *poiésis* humana, de la producción.

Pero no toda producción va orientada a obtener «partes moleculares», que implican la destrucción de las morfologías naturales (y después, artificiales) dadas en el punto de partida. Hay que reconocer también tecnologías de un segundo orden, que no llegan a destruir las morfologías naturales que constituyen sus materiales de partida, pero que sí deben descomponerlas en sus *partes formales*, bien sea para sustituirlas por otras (las técnicas de reparación del «carro de cien piezas» o las técnicas de los trasplantes de órganos), bien sea para componer, con estas partes formales, por diamórfosis, morfologías nuevas (como ocurre con la composición musical, o con la composición arquitectónica).

Por último, reconoceremos también tecnologías de un tercer orden que, respetando más o menos, el dintorno de las morfologías de partida, destruyen las conexiones que ellas mantienen con otras morfologías de su entorno, alterando así profundamente el estado de cosas originario y, a la larga, incluso las mismas morfologías conservadas. Este sería el caso de las técnicas de plantación de cereales, de hortalizas, o el caso de las técnicas de domesticación de animales. En general, mediante las tecnologías de tercer orden, asistimos a un proceso susceptible de ser descrito como el «triunfo del hombre sobre la Naturaleza», no ya por la vía de la destrucción absoluta, sino por la vía del «engaño», o incluso, si puede hablarse así, de la iro-

© Edmund Gol

nía: la rueda de cangilones, que elevaba, mediante sus giros, el agua del Guadalquivir, no destruía la ley de la gravedad, que inclinaba a la corriente del río a ir hacia abajo; la combinaba con las leyes de la inercia de forma que, utilizando la misma energía fluvial, se consiguiese que parte importante del agua corriente fuese llevada a ascender impulsada por su misma fuerza. Una ironía similar se hará presente en los aparejos de las carabelas, que consiguen ceñir, es decir, aprovechar la fuerza del viento para desplazarse en contra de la dirección en la que él sopla. ¿Y qué otra cosa es, sino ironía sutil, el cepo etológico que los bantúes ponían al chimpancé para cazarlo? Unas avellanas, encerradas en una calabaza de cuello estrecho incitaban al animal a introducir la mano por él; pero una vez que había alcanzado y apretado con su puño los frutos codiciados, su propio instinto, que le obligaba a mantener el puño cerrado, le mantenía al mismo tiempo prisionero de la calabaza.

3. La televisión, considerada con razón como una de las tecnologías más asombrosas, por su novedad, de cuantas hayan sido producidas por los hombres, habrá de contener también, según lo dicho, su momento destructivo. ¿Dónde situarlo?

Este «momento destructivo» de la televisión acaso se nos muestra, ante todo, en el logro de lo que consideramos la característica principal de la tecnología televisiva: la clarividencia. ¿Qué otra cosa es la clarividencia televisiva sino la «destrucción irónica» de la opacidad de las naturalezas que se interponen entre el ojo y otros objetos visibles, sin necesidad de retirar, atravesar o perforar esas naturalezas opacas, sino «envolviéndolas con luz», utilizando, no ya la rueda de cangilones, o las velas de las carabelas, o las calabazas de cuello estrecho, sino las ondas electromagnéticas?

En cualquier caso, la destrucción de la opacidad óptica no la logra el ojo (o el cerebro, que ya había logrado, sin recurrir a técnica alguna, desvanecer el medio interpuesto entre él mismo y el objeto apotético, haciéndolo transparente). La logran las telecámaras, las antenas, las telepantallas. La televisión, como tecnología, productora de apariencias y de verdades, es también, por ello, estrictamente social y no individual. La televisión es social, antes aún, que por sus

© Editorial Gedisa

tos sociales, en el terreno de la comunicación, por razón de su
ma estructura tecno-institucional: un solo individuo no puede
r transmitiendo imágenes a miles de kilómetros de donde él
mo se encuentra.

En todo caso, la televisión constituye la mejor refutación de las
ías compensatorias u ortopédicas de la técnica. La televisión na-
iene que ver con las estrategias ortopédicas de compensación de
uestos ojos de primates antecesores debilitados o imperfectos.
es el ojo del hombre el que «recupera» la clarividencia gracias a
rminados ingenios ortopédicos: jamás tuvo un primate el don
a clarividencia y, por tanto, no lo pudo perder, ni sus sucesores
ieron «recuperarlo». Son los ingenios producidos por algunos
ıbres los que han permitido a todos los demás ver (y sin necesi-
de modificar en nada los ojos que tienen por «naturaleza»), a
és de los cuerpos opacos. Es la televisión la que ha permitido al
ıbre alcanzar la clarividencia funcional. La ironía de la televi-
, en cuanto tecnología, estribaría, precisamente, en haber logra-
ıeutralizar, eliminar o destruir, la opacidad de los cuerpos (de las
lilleras, de las murallas de cemento, de la Tierra misma), que se
rponen entre el ojo humano y el objeto situado acaso en sus an-
das, y ello sin necesidad de pulverizar, de liquidar, o de subli-
estos cuerpos. Pero la ironía de la televisión es también, como
mos, la fuente de sus más profundas limitaciones.

Í. De la estructura social que atribuimos a la tecnología de la
visión, podríamos ya deducir que las apariencias de la televi-
, las imágenes que fluyen en el escenario de la pantalla ℰ(P),
de ser de muchas clases, han de presentarse según muchas
lalidades, y han de poder ser interpretadas según criterios muy
rentes. Sin embargo, tienen todas ellas algo en común, algo
tiende a ser olvidado tenazmente: que no nos son dadas, como
ovieran del cielo o brotasen de la tierra. Las apariencias de la te-
ntalla son, en general, producidas o fabricadas por los sujetos
atorios que controlan las telecámaras y las sitúan en el escena-
preciso. Y por el hecho de situar la telecámara enfocada hacia
scenario, se dejaran de enfocar otros escenarios reales. Otras

© Editorial Gedisa

apariencias escénicas, visuales o auditivas, habrán de ser ocultadas por las apariencias que van a ser televisadas.

Los sujetos operatorios actúan, tanto en la fase emisora Ɛ(E), como en la fase receptora Ɛ(R). Estas dos fases son inseparables y, por ello, puede asegurarse que si no hubiese ante la pantalla sujetos operatorios (implicados siempre con otros sujetos, sin perjuicio de la apariencia solitaria que puedan ofrecer), sujetos operatorios capaces de interpretar o reconstruir las apariencias que se ofrecen a su través, estas apariencias no serían tales a la escala en la cual se manifiestan. Salimos al paso con esto de la tendencia a considerar al espectador televidente como un mero receptor, espejo o sujeto pasivo, y, además de naturaleza individual; una arcilla dócil, en la cual una pantalla impersonal, en funciones de *dator formarum*, fuera imprimiendo sus patrones. Porque el sujeto receptor, ya en su mera actitud de vidente o visionario, es un sujeto operatorio, sin perjuicio de que él esté a su vez moldeado por otros sujetos operatorios. Esta afirmación hay que entenderla incluso cuando la referimos a la visión de las apariencias que la pantalla nos ofrece en calidad de meras fotografías de la Naturaleza. Las mismas imágenes apotéticas de las morfologías que nos ofrece la «Naturaleza» implican ya un sujeto operatorio (zoológico y, en particular, antrópico). Y todo esto dicho sin perjuicio del reconocimiento, en el plano psicológico, de los «efectos hipnóticos» de la sesión televisiva, subrayados por diversos investigadores (Emery-Emery, Sperry,...) que analiza, con gran erudición y claridad Felicísimo Valbuena en su *Teoría general de la información* (Noesis, Madrid 1997, pág. 576 y sigs.).

Lo que decimos de la televisión «pura» (óptica) hay que extenderlo, a la televisión sonora. La televisión sonora ha logrado poner a punto un instrumento (un «órgano inorgánico») al servicio de los teleceptores orgánicos de los sujetos dotados de ojos y de oídos. A cambio, la televisión ha debido «segregar» a todos los demás sensores de los cuales están dotados los hombres y los animales: los sensores táctiles, los olfativos, los gustativos o los propioceptivos. Desde esta perspectiva, la televisión, sin perjuicio de su bisensorialidad, siguen

© Editorial Gedisa

siendo un instrumento sensorialmente abstracto de percepción, porque los contenidos que él recibe han de ser intangibles, inodoros e insípidos (sin perjuicio del anuncio, por parte de algunos científicos australianos, según me comunica Pérez Ornia, de la inminente producción y reproducción de olores por procedimientos análogos a los de la producción de colores, que, a su vez, podrían ser registrados en soporte magnetoópticos, como los del cine, o modulados en ondas electromagnéticas que se enviarían desde la estación emisora hasta la estación receptora del televisor).

Por ello la televisión reforzará la tendencia a la especialización hacia las experiencias apotéticas, que son ya características de los teleceptores orgánicos (los ojos y los oídos). De esta especialización derivan muchas semejanzas que, sin perjuicio de sus profundas diferencias se mantienen entre la televisión y el cinematógrafo. Ante todo, y en el plano de las cámaras, las semejanzas «topológicas» de los respectivos escenarios de origen, y, por tanto, de los actores o actantes (generalmente personales: *per-sonare*) que en estos escenarios se manifiestan. Las cámaras cinematográficas, como las telecámaras, se sitúan siempre, necesariamente, por razones topológicas, ante escenarios apotéticos intangibles. La necesidad está impuesta por la estructura de los teleceptores a los cuales habrán de orientarse las cámaras y las telepantallas; teleceptores que sólo pueden actuar ante cuerpos sonoros o visibles situados a una determinada distancia apotética, es decir, con el espacio interpuesto «abstraído»; una distancia que determina la escala de las morfologías de las apariencias «identificables». También, en el terreno de las telepantallas, que recogen las morfologías obtenidas por las cámaras, se mantiene la semejanza entre los escenarios terminales, constituidos por las pantallas, grandes o pequeñas, que han de ser contempladas, también a cierta distancia, por el espectador. Estos «escenarios terminales» –los constituidos por las pantallas grandes o pequeñas– reproducen, a su vez, la misma estructura topológica del teatro, su escena y su anfiteatro. Quien se sentaba en las gradas del anfiteatro, el «teórico» (el cultivador del *βίοσ θεωρετικός*, en el sentido de Heráclides Póntico), el que se mantenía dispuesto únicamente a ver y a oír

lo que en la escena ocurría, pero sin intervenir en ella con sus conductas prácticas (propias del *βίοσ πολιτικός* o del *βίοσ άπολαυστικός*), creaba una estructura semejante, por no decir idéntica, a la que crea quien se sienta en la sala del cine o ante la pantalla de su televisor. La diferencia esencial es ésta: en el teatro el escenario real está ahí delante con su estructura tridimensional, junto con la de los cuerpos o bultos (de *vultus* = faz) que en él actúan; mientras que en la sala del cine o en la de la televisión la función del escenario está desempeñada por pantallas bidimensionales, en las cuales sólo percibimos apariencias de bultos, «sombras» de bultos que se supone actúan a su vez, en general, en otros escenarios exteriores a la sala. De este modo, volvemos de nuevo a la situación de la caverna platónica, en cuya «pantalla» se veían también sólo «sombras superficiales» y no los «cuerpos tridimensionales» que el «hombre teorético» percibe desde las gradas en el escenario del teatro. Es cierto que la pantalla de televisión es sólo la terminación del tubo de rayos catódicos y, por tanto, ella implica un despliegue tridimensional; de manera análoga a como la superficie de los globos oculares es solo «un momento» o «proyección» de los dos nervios ópticos. Los nervios ópticos se consideran formados, en efecto, por los axones de las células ganglionales de las dos retinas; los nervios ópticos se encuentran en el quiasma óptico por delante del tallo de la hipófisis y en los mamíferos las fibras de las partes más laterales de la retina permanecen sin cruzar, pero el número de las fibras sin cruzar es del mismo orden que el de las fibras cruzadas, lo que significa que la mitad lateral de la retina está representada en el mismo lado del cerebro, en tanto que la mitad medial se proyecta hacia los centros del lado opuesto. Por consiguiente, puede decirse que, a diferencia de lo que le ocurre a la superficie de la telepantalla, la «superficie exterior» de cada ojo está «acompañada» por la del otro ojo, y a esta circunstancia se le ha solido dar gran significada en todo cuanto tiene que ver con la explicación del «paso» de las «imágenes superficiales» («planas») a las «imágenes tridimensionales». ¿Cómo la imagen «plana» de un ojo, combinada con la imagen «plana» del otro puede general la relación de profundidad? Advertimos que esta di-

© Editorial Gedisa

ficultad se dibuja en el marco de las relaciones entre los ojos diferentes de un mismo sujeto, y podría pensarse que en este marco (aún haciendo intervenir procesos estereoscópicos, telemétricos, etc.) la dificultad es insoluble, si no se quiere incurrir en círculo vicioso. Pero evidentemente, el problema cambia de planteamiento si nos acogemos a un contexto de relaciones entre sujetos diferentes, sencillamente porque las diferentes imágenes «planas» estableci-
5 dad en el *regressus* geométrico, ya no tienen por qué estar situadas en el mismo plano absoluto (con lo que su composición podría considerarse «idempotente»), sino que puede ser referidas a planos perpendiculares (u oblicuos) entre sí, que pasan por la retina de los diferentes sujetos ópticos y que, por tanto, contienen ya la relación de profundidad. Estos diferentes sujetos son coordinables además con las diferentes posiciones de un mismo sujeto que mantuviese la identidad entre sus estados sucesivos por mediación reflexiva de las mediaciones a otros sujetos: en este sentido podría reinterpretarse la apelación al concepto de «grupo de transformaciones» propuesta ya por H. Poincaré (*¿Por qué el espacio tiene tres dimensiones?*, incluido en *Últimos pensamientos*, capítulo III). Reanalizando la concepción de Berkeley, Merleau Ponty no hacía otra cosa sino acudir a estos procedimientos del contexto intersubjetivo: «...la profundidad está tácitamente asimilada a la *anchura considerada de perfil*, lo que la hace invisible. Si se explicita el argumento de Berkeley, reza más o menos así: lo que llamo profundidad es, en realidad, una yuxtaposición de puntos comparables a la anchura. Simplemente, estoy mal colocado para verla. La vería si me colocara en el lugar de un espectador lateral...» (*Fenomenología de la percepción*, versión española de Fondo de Cultura Económica, pág. 282). Por último, y aún cuando se dudase de la viabilidad de los procedimientos que utilizan este contexto interpersonal para dar cuenta del *progressus* de referencia parece que habría que atribuir al menos a estos procedimientos una virtualidad crítica (catártica) de otros procedimientos que, comparativamente al menos, parecen ya enteramente metafísicos. Raymond Ruyer, analizando la «paradoja de Dunne» (una paradoja que espacialmente tiene la misma estructura que la «paradoja del mapa

de Royce», pero tiene diferente estructura temporal: el pintor que quisiera hacer un retrato del universo comenzaría pintando el paisaje; después advertiría que se ha olvidado de él mismo y debería incluirse en el cuadro, en el acto de pintar; después tendría a su vez que incluirse en el acto de pintar el acto anterior, etc.), se ve conducido a la necesidad de introducir un «ego sobrevolante» que pertenece a un orden irreductible al del mundo físico (*Neofinalisme*, París, PUF, 1952, pág. 102). Este «ego sobrevolante», con cuyo concepto parece reeditarse el dualismo espiritualista ¿no podría resolverse (al menos a propósito de la paradoja de Dunne) precisamente en las diversas relaciones diaméricas entre los múltiples sujetos «no sobrevolantes», aunque sí relacionados entre si por relaciones de presencia distante?

Ahora bien, en los últimos años, la tridimensionalidad del receptor de televisión asociada al tubo catódico cambia de sentido por el desarrollo de las tecnologías de las «pantallas planas» de televisión, en particular por las pantallas de cristal líquido (LCD, Liquid Crystal Display), pantallas de plasma, etc. (vid. *La aparición de las pantallas planas*, en *Mundo científico*, nº 132, febrero 1993, págs. 159 y sigs.) Pero José Ramón Pérez Ornia advierte, sin embargo (comunicación personal), que muchos de los efectos derivados de la televisión digital puede servir para visualizar la teoría de la clarividencia, puesto que «los efectos digitales de la televisión parecen remediar esa falta de tridimensionalidad de la imagen, ya que trata de aparentarla, lo que en la jerga se denomina 3D (3 Dimensiones), aunque se representen en 2D (...) Muchos efectos se basan en la transparencia de los filtros, en la sobreimpresión de capas traslúcidas, como si estuvieran unas por encima de otras, a modo de sucesión de palimpsestos *ad infinitum*; "palimpsesto" es, por cierto, como denominan los italianos a la rejilla o parrilla de programas».

Ocurre, por tanto, que la proyección superficial en la pantalla de cuerpos enmarcados en escenarios tridimensionales (una proyección iniciada ya en la telecámara) nos pone ante la alternativa de interpretar la pantalla de televisión como una apariencia de algún escenario real (tridimensional). Esto ocurrirá, sobre todo, cuando la

© Editorial Gedisa

pantalla no suprima la ilusión óptica de la tridimensionalidad a la que nos referimos. Podría pensarse, por tanto, que la verdad de la televisión debiera ponerse en la relación entre las apariencias superficiales (bidimensionales) de la pantalla $\mathfrak{E}(P)$ y la realidad tridimensional $\mathfrak{E}(C \vee C')$. Sin embargo, como veremos, la oposición entre apariencias y verdad en la televisión no se agota en esta interpretación. La verdad y, por tanto, la apariencia se dice de muchas maneras, y unas son más importantes que otras en función de terceras referencias. Por ejemplo, la oposición Apariencia/Verdad en televisión alcanza menos relevancia en el contexto $[\mathfrak{E}(C), \mathfrak{E}(C')]$ que en el contexto $[\mathfrak{E}(C)$ o $C'\ \mathfrak{E}(P)]$ sobre todo cuando nos referimos a una única cámara, porque entonces, las apariencias, se constituyen casi íntegramente en función de la selección de escenarios. Pero en el contexto $[\mathfrak{E}(C)$ o $C'\ \mathfrak{E}(P)]$, sobre todo si contamos con cámaras múltiples, las apariencias surgen también por la selección de cámaras que intervienen, y, desde luego, por el montaje del material recogido por cada cámara.

Lo que es innegable es que, por de pronto, $\mathfrak{E}(P)$ nos ofrece, ante todo, proyecciones superficiales o sombras de escenarios tridimensionales. Pero la estructura de esta apariencia no es enteramente característica de la televisión, puesto que también conviene a procesos naturales de reproducción de cuerpos en espejos o procesos artificiales de reproducción de cuerpos (en la pintura, en la cámara oscura, en la fotografía o en el cine). Desde el punto de vista de la «teoría de las Ideas» y, en particular, de las Ideas de Verdad y de Apariencia, todas estas situaciones convienen en una estructura común: la estructura del proceso de reproducción operatoria en superficies bidimensionales de morfologías dadas a escala del sujeto antrópico. La pintura y la fotografía trabajan, desde luego, con proyecciones bidimensionales; pero también la escultura, porque su interior es escultóricamente irrelevante. Tan infantil es el intento de «levantar las faldas» a una menina de Velázquez para ver lo que oculta en su interior, como el intento de abrir la cabeza del «Pensador de Rodin» para explorar el interior de su cerebro o de su espíritu («tu cabeza es hermosa, pero sin seso»). La pintura, como la escultura, son artes de

© Editorial Gedisa

superficie. Por ello, han de representar siempre apariencias superficiales, incluso en el caso de la utilización de la perspectiva que permitió crear la ilusión de la tercera dimensión. Uno de los problemas filosóficos más interesantes que suscitan las obras pictóricas, fotográficas o escultóricas (es decir, las obras del «arte superficial»), es el de dar cuenta de la capacidad de sus figuras para representar el «interior». Y las dificultades para dar cuenta de esta hipotética capacidad ¿no nos obligarán a renunciar al supuesto de que las apariencias superficiales «expresan» algo «interior»? Bastaría sustituir el supuesto expresionista por el supuesto de que las apariencias superficiales sólo representan o simulan una acción u operación «apelativa», ofrecida al contemplador. El análisis de la «expresividad de un rostro», la sonrisa de la Gioconda, o el hocico de un animal pintado o fotografiado, nos permitiría acaso concluir, en general, que tales expresiones son aparentes, es decir, que no son expresiones, y que los rasgos del rostro o del hocico, más que expresar o traducir un «interior», están causando efectos en mi propia conducta. Son estos efectos los que interpreto como expresión de la supuesta subjetividad interior ajena. Se refuerza esta hipótesis con las posibilidades «expresivas» abiertas por las técnicas de construcción por ordenador de figuras virtuales imaginarias, cuyo «realismo» puede, sin embargo, superar al de la cámara fotográfica.

En el cinematógrafo, el movimiento de las imágenes constituye (respecto de la pintura) un incremento de posibilidades o recursos extraordinario. Lo que decimos del cine hay que decirlo también de la televisión, sin perjuicio de sus diferencias.

Como hemos dicho es muy corriente conceptuar a la televisión como una variedad del cinematógrafo a domicilio, que si ha podido entrar en competencia, a veces letal, con las salas de exhibición cinematográfica es porque actuaba en su mismo terreno, y aun potenciaba la misma producción cinematográfica, con destino a la televisión. No tiene nada de particular, por tanto, la aplicación directa a la institución televisiva del mito de la caverna. Aplicación que adquiere características notables. Por ejemplo, la caverna, que en el cinematógrafo es la sala de proyecciones, habitada por un

© Editorial Gedisa

«colectivo» que permanece sentado a oscuras en su interior, se transforma en la televisión en el cuarto de estar, no necesariamente a oscuras (incluso se recomienda que esté débilmente iluminado), habitado, generalmente, por un grupo familiar: es como si la caverna colectiva de Platón se hubiese dispersado en infinitas cavernas particulares, en una clase distributiva de cavernas que podemos, sin embargo, conceptuar como si fueran distintas áreas de una única caverna global.

Ahora bien, las «cuevas familiares» se mantienen más cerca de la situación descrita por Platón en cuanto al tiempo de visión (de encadenamiento) se refiere. Mientras que una sesión de cine dura una o dos horas, y sólo una minúscula fracción del público puede repetir diariamente la sesión (al cine se acude, en promedio, con un ritmo semanal o mensual), en cambio, la televisión se practica diariamente, y durante cuatro, cinco, y hasta seis horas de promedio, según países o capas sociales.

La televisión ejerce de este modo una proyección social y política característica derivada de la estructura misma de su distribución, y relativamente independiente de los contenidos ofrecidos. Mientras que el cine o el teatro forman parte de la vida pública, la función de la televisión forma parte de la vida en familia, de la vida privada, si se prefiere. Pero, al mismo tiempo, la privacidad de la televisión se refiere sólo al momento de distribución, porque los contenidos distribuidos son comunes, públicos y compartidos. Idénticos programas se distribuyen en millones de hogares consolidando la convivencia de quienes en ellos viven. En efecto, siendo incompatible la televisión con la conversación, aunque ella bloquease el ejercicio del arte conversar en los grupos humanos que pudieran desarrollarlo, bloquea también el vicio de murmurar; por lo que la televisión, consumida familiarmente, tiene efectos en la sociedad industrial comparables a los que en la sociedad agrícola tenía el rosario en familia. A la hora del rosario todo el mundo estaba en casa y Dios en la de todos. Y esto es lo que ocurre en la televisión distribuida en familias que, sin embargo, mantienen comunicaciones no verbales, que impiden la murmuración. Las muchedumbres huma-

nas, las masas humanas, bajo el influjo de la televisión se distribuyen ordenadamente, por grupos familiares situados en sus guaridas; pero esto no los dispersa, porque la televisión, como el Dios medieval, se hace presente toda en cada parte, toda en todos y toda en cada uno. Si la mitad del día útil, la vigilia, se invierte en el trabajo o en el mercado, la otra mitad se invierte en la caverna.

Sin embargo, como ya dijimos en el capítulo I, en nuestro comentario al mito de la caverna, la estructura tecnológica de la televisión se desarrolla en un sentido topológicamente inverso a la estructura del cine. En el cine, como en la caverna platónica, los hombres están sentados en sus asientos encadenados por la propia pantalla y absorbidos a la contemplación de las imágenes que, procedentes de sus espaldas, se proyectan ante sus ojos. La salida, su libertad, está por detrás: han de volverse y subir la rampa escarpada que les conduce al exterior (es cierto que muchas salas de proyección cinematográfica disponen de una salida hacia adelante, o por los laterales o por debajo de la pantalla; pero esta salida no altera la topología de la proyección, porque las imágenes siguen viniendo por detrás, desde una máquina exterior que contiene los rollos). El exterior de la sala cinematográfica está a las espaldas de los hombres encadenados.

Pero mientras los misterios del cine ocurren en el interior de una «esfera», los misterios de la televisión ocurren en el ámbito de un «toro»: en la televisión, las imágenes proceden de lugares que están fuera de la sala; el exterior de la cueva podrá encontrarse ahora enfrente, como si en la caverna platónica, las imágenes, en lugar de proceder del ventanal trasero, viniesen desde el exterior y se filtrasen a través de la misma pared opaca y rocosa. La cueva de la televisión puede estar totalmente cerrada a la luz visible, pero no lo está a las ondas electromagnéticas. Por ello, las imágenes vienen ahora hacia la pantalla que recoge el exterior por la que desfilan las imágenes. El contraste esencial entre el proceso de formación de imágenes en la pantalla del cinematógrafo y en la de la televisión se mantiene: las imágenes de la pantalla cinematográfica son el resultado de los haces de luz que, procedentes de la máquina situada en una parte de

© Editorial Gedisa

la caverna, recaen sobre la pantalla; las imágenes de la pantalla de la televisión son el resultado de la recomposición de las señales puntuales recibidas en el receptor. Podría pensarse que estas diferencias topológicas entre el cine y la televisión son, sin embargo, irrelevantes, por cuanto ellas tenían lugar en el contexto ℑ de las infraestructuras tecnológicas, pero que no afectarían a la común estructura institucional del cine y de la televisión. Tecnologías muy diversas, producción, transmisión y reproducción, podría conducir a una estructura institucional muy semejante, a saber, la estructura que Platón nos ofreció en el mito de la caverna. El cine, y la televisión, con recursos tecnológicos muy diferentes confluirían en la creación de un espacio social similar, sin perjuicio de sus diferencias, el de unos hombres sentados y encadenados, no tanto por las cadenas que les mantienen atados a los asientos, como por las propias imágenes que desfilan en las pantallas que tienen ante sus ojos.

Sin embargo, esta analogía indudable puede ser considerada, según dijimos, como abstracta o genérica y, por tanto, como una analogía capaz de encubrir las diferencias específicas más interesantes.

Las diferencias tecnológicas que hemos constatado, precisamente cuando nos atenemos a la «prolongación» que experimentan las imágenes respectivas que están desfilando por las pantallas, se especifican cuando interpretamos esas salas como cavernas. Es evidente que la interpretación crítica de las salas de visión del cine y de la televisión no es la única posible, por lo que el refuerzo de la analogía desaparece. No hará falta negar en absoluto la posibilidad de equiparar en muchos puntos dichas instituciones. Pero las diferencias institucionales que sospechamos median, más allá de las analogías ceremoniales, entre el cine y la televisión, tienen que ver con sus diferencias tecnológicas debidamente analizadas. En efecto, no es casual que el cine y la televisión ofrezcan importantes diferencias tecnológicas; no es irrelevante que las imágenes procedentes en ambos casos del exterior se recompongan al ser proyectadas *sobre* la pantalla o se recompongan o recuperen *desde el interior* de esa pantalla, en el receptor. Sería irrelevante si nos atuviésemos al momento institucional-ceremonial del «visionado» de las imágenes de la pantalla

por los espectadores sentados en una sala o en un cuarto de estar; pero comenzará a ser relevante si nos atenemos al momento de los contenidos de las imágenes y a su relación con la realidad exterior, por tanto, a los momentos que tienen que ver con la verdad y con la apariencia. Ahora bien: estas diferencias en contenidos, sin perjuicio de sus semejanzas, pueden detectarse en todo su alcance, precisamente cuando regresamos en la dirección de las diferencias en las tecnologías respectivas. No se trata de que únicamente puedan ser detectados por esta vía; se trata de algo más, de que solamente a partir de las diferencias tecnológicas es como podemos dar cuenta de las diferencias sociales institucionales que separan a una sociedad con televisión y a una sociedad que sólo dispone del cinematógrafo.

Sin perjuicio de las semejanzas a escala institucional-ceremonial, las diferencias son tan profundas, sobre todo a escala política, que sólo pueden ser explicadas por un cambio efectivo en los mecanismos de la causalidad (tal como es entendida en el materialismo filosófico) que se han producido a lo largo del siglo XX en el espacio antropológico (y no sólo por un cambio en los «contenidos del imaginario colectivo» al que se refieren muchos sociólogos o psicosociólogos). Ateniéndonos a lo esencial: la tecnología de proyección óptica es una tecnología de transmisión y de reproducción que se mantiene «prisionera» en la caverna, es decir, en un espacio óptico limitado por cuerpos opacos a la luz, los cuerpos que constituyen nuestro espacio práctico («ambital») constituido gracias a que esos cuerpos reflejan la luz a la vez que ocultan a los cuerpos que están detrás de ellos. La tecnología cinematográfica recoge fotográficamente las imágenes reflejadas especularmente de un espacio real, las conserva y las reproduce, tras las transformaciones pertinentes (incluyendo la digitalización), proyectándolas sobre una pantalla en una sala opaca, lo que quiere decir, desde el punto de vista causal, desconectada del exterior en el momento de la proyección (aun cuando en otros sentidos esta desconexión no tenga lugar). La sesión cinematográfica, aun cuando genéticamente implique un exterior, en el que se han producido las imágenes proyectadas, estructuralmente desconecta de la existencia de ese exterior causalmente,

© Editorial Gedisa

puesto que los ritmos de proyección de los rollos o bobinas tienen lugar en la sala de proyección que ha perdido la continuidad causal con escenarios exteriores en los que las imágenes se produjeron. Esta independencia estructural está determinada precisamente por la tecnología cinematográfica.

Son pues las características técnicas diferenciales del cine y de la televisión las que envuelven también la posibilidad de diferencias ontológicas en las relaciones entre las apariencias y las realidades. Mientras las apariencias cinematográficas se desenvuelven mediante su previa desconexión causal (la ruptura de la continuidad causal respecto de los escenarios originales), las apariencias de la telepantalla pueden mantenerse (aunque no siempre lo hagan) en continuidad causal con los escenarios de origen. Hasta el punto de que más que «re-producir» estos escenarios, exijan en muchas ocasiones ser interpretadas como si fuesen el mismo escenario real que se hace presente a los ojos del televidente a través de los instrumentos de transmisión en las telepantallas.

Si la tecnología cinematográfica implica la «opacidad causal» de la sala, que determina la desconexión causal de la pantalla respecto del escenario original; en cambio la tecnología de la televisión es la tecnología de la transparencia funcional hecha posible por la acción de las ondas electromagnéticas. Lo que la radio había conseguido en las bandas sonoras, reforzando la privilegiada característica del oído, frente a la vista (la posibilidad que la voz tiene de hacerse oír pasando por encima de los cuerpos opacos y aun en la oscuridad de la caverna) la televisión lo logrará también en las bandas ópticas. De hecho, el receptor de radio, junto con el de «televisión»; en los años anteriores a la televisión sonora, solían instalarse en un mismo mueble, denominado «radiovisión». Pero mientras que la radio no hacía sino «prolongar en kilómetros» las características que la voz natural ya poseía «naturalmente» (a saber, hacerse oír a través de cuerpos opacos a la luz, aunque el equivalente a la opacidad en el sonido sería el vacío atmosférico), la televisión nos ponía en una situación que de ningún modo, ni a escala de kilómetros, ni a escala de metros, estaba prefigurada en la Naturaleza. Esta es la razón por la cual

© Editorial Gedisa

hemos creído que se puede decir que la televisión es la realización tecnológica del ideal de la clarividencia de la visión a través de los cuerpos opacos (un ideal que pretendió haber sido alcanzado, antes del descubrimiento de las leyes de Maxwell, por impostores o «iluminados» al estilo del marqués de Puysegur). La característica diferencial de la televisión no sería, por tanto, como ya hemos advertido, el hacernos ver a distancia; es el hacernos ver a través de cuerpos opacos, aunque éstos estén tan próximos como puedan estarlo la telepantalla empleada en cirugía de corazón, pongamos por caso, y el corazón mismo en ella presentado.

Pero ni siquiera necesitamos entrar en la cuestión de la posibilidad de una clarividencia que nunca podría darse anteriormente al descubrimiento de la televisión. Aun cuando esa posibilidad se reconociera, a través de individuos excepcionalmente dotados, carecería de la importancia social que a la clarividencia corresponde cuando se convierte en una práctica generalizada, trivial o vulgar en la sociedad de masas. En esta sociedad, puede afirmarse que no sólo algunos hombres iluminados, sino los hombres más vulgares, han recibido, mediante la televisión, el «don» de la clarividencia.

La clarividencia tecnológica que la televisión hace posible (aunque no siempre se lleve a la práctica esta posibilidad, por ejemplo, cuando la pequeña pantalla ofrece películas cinematográficas) deriva de la conexión causal entre el «exterior» y el «interior» de la caverna. En este punto, la tecnología de la televisión permite recuperar la analogía, de la que ya hemos hablado, con el mito de la caverna. También en ésta las sombras que se proyectaban en la pared del fondo estaban siendo inmediatamente causadas por los objetos que desfilaban por el exterior. Para que esta causalidad pudiera tener lugar, la opacidad de las paredes de la cueva debía interrumpirse mediante un ventanal, a través del cual pudiera penetrar la luz: el equivalente del cable conectado a la antena por la que penetran las ondas en la televisión. Y así, en la caverna platónica, como en la televisión, *la acción causal continua del exterior sobre la pantalla resulta ser imprescindible para que las imágenes aparezcan en el interior del recinto en donde se encuentran los receptores*. Esta es la razón por la cual

debe decirse que la televisión sólo funciona como ingenio específico cuando, en tiempo real, están produciéndose en la pantalla las imágenes resultantes de los procesos de producción en las telecámaras y de propagación de los «originales» hasta llegar al receptor. En cambio, la pantalla cinematográfica funciona a partir de unas imágenes obtenidas previamente, conservadas en la película fotográfica y proyectada en desconexión causal activa con sus originales. Por ello, una pantalla de televisión, en la que se ve la reproducción de una cinta de vídeo, no es formalmente una pantalla de televisión, sino una variedad tecnológica de la reproducción videográfica. De la misma manera que un estuche en formato de libro pero destinado a guardar en su interior una botella de vino, en lugar de páginas escritas, tampoco es propiamente y formalmente un libro; sólo es un libro según la materialidad (nunca amorfa) de su morfología aparente o externa.

Ahora bien: de la misma manera que el *libro formal* sigue ejerciendo alguna de sus funciones a través de volúmenes que son sólo «libros materiales» (por ejemplo, la función de ocupar un hueco, como si fuera un libro formal más, en la estantería de una biblioteca), así también la «televisión formal» puede seguir ejerciendo una función indirecta u oblicua a través de sus usos materiales, o, si se prefiere, a través de la televisión material. La distinción entre *apariencia* y *verdad* se nos manifiesta aquí, en toda su importancia. Porque esas «funciones indirectas u oblicuas» que la televisión formal mantiene en el terreno mismo de la televisión material, se llevan a efecto, sobre todo, precisamente en la medida en la cual, la televisión material ofrece la apariencia de televisión formal.

Lo que en muchos casos se valora en televisión, y lo que determina la elección de la misma como medio alternativo, es precisamente su condición de televisión formal; y ocurre que muchas veces, esta condición es aparente, y esta apariencia puede afectar no sólo a la estructura, sino también a los contenidos semánticos, sin necesidad de «manipulaciones » o «montajes»: es suficiente el llamado «falso directo». Porque lo que el falso directo ofrece –y por ello se le llama «falso»– es precisamente la apariencia de un ejer-

cicio de televisión formal. En el falso directo, en efecto, el *dramatismo* de los contenidos, vinculado al *presente* (en el sentido en el que utilizamos el término) se evapora. Sin duda, el desfase inherente al falso directo puede ser prácticamente irrelevante, precisamente en los casos en los cuales la relación del presente práctico entre los contenidos emitidos y los recibidos se mantenga. Pero en otros muchos casos, el sincronismo práctico se rompe precisamente por la transformación de la televisión formal en un sucedáneo suyo aparente, pero que es televisión material. Y ello aún en el supuesto de que las reacciones subjetivo-psicológicas en los espectadores puedan resultar indiscernibles, por razón del engaño, en el directo y en el falso directo.

Pero la distinción entre televisión formal y televisión material no es una distinción meramente psicológica (no es una mera cuestión de engaño inofensivo, sin ulteriores consecuencias). Es una distinción objetiva, cualquiera que sean sus consecuencias. Porque en la televisión formal no solamente hay que atender a las relaciones de cada televidente con los escenarios reales (naturales o artificiales); también hay que tener en cuenta las relaciones de los televidentes entre sí o lo que es lo mismo, la estructura de la «audiencia». Y en la televisión material, en el simple falso directo, la sincronía característica del presente práctico se ha roto, cualquiera que sean los efectos de esta fractura objetiva que, obviamente, no tiene por qué ser advertida de inmediato por la «audiencia engañada», es decir, inmersa en la apariencia de una televisión formal.

5. Ahora bien, el efecto social y político más característico al que la clarividencia funcional de la televisión puede dar lugar es el de la acción causal continua cuasi inmediata o directa, óptica y acústica, entre grupos sociales separados a gran distancia por cuerpos opacos, no ya por la distancia misma (por ejemplo, por la distancia entre la Tierra y otros planetas perceptibles «a simple vista»). Moles montañosas, océanos o cordilleras, muros de cemento que impiden cualquier influencia óptica o acústica en tiempo real entre los grupos humanos adscritos a los valles o «cavernas» respectivas resultan atravesados por la clarividencia televisiva. Aun cuan-

© Editorial Gedisa

en virtud de la unidireccionalidad de la transmisión televisiva la luencia directa no sea recíproca o interactiva de modo inmediato consigue una aproximación a la interactividad gracias a las cáma- instaladas bidireccionalmente. Y esto es lo que determina una uación histórica enteramente nueva en el espacio antropológico. s batallas del Golfo Pérsico o de Kosovo pueden ser seguidas en mpo real desde España o desde América, o desde sus antípodas. ahí las capacidades de la televisión, por su clarividencia funcio- l, para alterar los ritmos de la acción política; de ahí la capacidad quienes disponen de la televisión para controlar los movimientos masas. Porque la televisión no sólo permite contemplar o ser in- mado de los acontecimientos, sino que permite hacer que deter- nados grupos sociales puedan estar reaccionando sincrónicamen- con otros grupos de una manera tal que antes de la televisión era oncebible. Por eso la televisión plantea situaciones en las cuales funcionamiento de las ideas de verdad y de apariencia arroja valo- característicos y aun paradójicos.

Por último, la misma clarividencia funcional constitutiva de la evisión formal, mediante la cual definimos lo más específico de elevisión, determina, o puede determinar a la vez, la posibilidad, sólo de la percepción de una realidad situada a miles de kilóme- s y separada por cordilleras infranqueables, sino a la vez la falsifi- ión de tal percepción, precisamente en cuanto la misma clarivi- ncia encubre, borra o destruye, esas cordilleras u océanos erpuestos. La apariencia se vincula de este modo a la misma cla- idencia.

La apariencia que la clarividencia comporta se nos manifiesta, en cto, ante todo, como «apariencia eleática», como ocultación o ubrimiento de la realidad a través del vacío o des-apariencia, s que como ocultación de la realidad por otras realidades. Se tra- de una apariencia, por lo demás, del mismo orden que la consti- e la percepción visual apotética ordinaria. Es preciso vaciar (fil- r, destruir) la opacidad de los cuerpos interpuestos entre el ojo gánico y el objeto para que éste pueda ser percibido; y tanto si és- es cercano (ese animal), como si es lejano (la cara opuesta de la

Luna). Pero no por ello deja de tener novedad la televisión. Porque mientras en la visión terrestre ordinaria los movimientos (táctiles) del sujeto operatorio pueden desencadenarse tras los actos de visión apotética, en la televisión los objetos apotéticos lejanos percibidos lo son a escala real (no como la Luna o los planetas que no «podemos coger con las manos») aunque, sin embargo, sean intangibles e inaprensibles. Por esto cabe decir que la visión apotética clarividente (y no sólo las técnicas que sean propiamente cinematográficas, aunque se utilicen ampliamente en televisión, como el *replay* y el *zoom*) distorsiona esencialmente las proporciones de nuestra conducta ordinaria y nos obliga a vernos a los hombres como si estuviéramos integrados en un espacio antropológico ideal abstracto muy diferente del espacio práctico ordinario de la época pretelevisiva.

6. En todo caso, y cualquiera que sea la importancia relativa, mayor, igual o menor, que, en general o en particular, pueda ser atribuida a las funciones comunes con otros medios desempeñadas por la televisión –es decir, en cuanto televisión material–, o a sus funciones específicas (es decir, a las funciones desempeñadas por la televisión formal, en el sentido expuesto), lo que es evidente es la necesidad precisa de deslindar cuáles puedan ser en concreto estas supuestas funciones específicas de la televisión formal. Para decirlo de otro modo, tenemos que empezar por definir, de la manera más rigurosa que nos sea posible, la naturaleza de la televisión formal, en cuanto concepto contradistinto de la televisión material. Y esto sin perjuicio de las dificultades que habrán de presentarse, una y otra vez, en el momento de decidir si nos encontramos ante un uso real de televisión formal, o bien ante un uso de televisión material, o de una apariencia de aquella, o de ésta.

Nuestro punto de partida no es otro sino el concepto genérico de clarividencia. Según este concepto, lo que caracteriza a la televisión formal, y aun a la televisión frente a cualquier otra forma de visión (visión ocular natural, visión occipital, visión especular, visión telescópica o microscópica, visión cinematográfica...) es su clarividencia, es decir, su capacidad para permitirnos ver, no ya «a lo lejos» (porque, entonces, toda visión, y en particular la visión telescó-

© Editorial Gedisa

pica, sería televisión), sino remontando los obstáculos de los cuerpos ópticamente opacos que se interponen entre mis ojos y las realidades televisadas (aunque éstas se encuentren cerca).

Ahora bien, la clarividencia, que es una característica necesaria y suficiente para definir la televisión formal, no es suficiente para distinguir la televisión formal de la televisión material. Porque *la clarividencia alude, inicialmente, a la visión a distancia de contenidos apotéticos que no sólo están dados en el espacio a distancia, tras cuerpos opacos, sino que han de estar dados en el espacio tiempo, en presencia causal real del televidente.* Presencia que implica causalidad actual, pero no implica la simultaneidad temporal «puntual»entre la causa y el efecto, dado que las ondas electromagnéticas no se propagan instantáneamente, aunque sí en continuidad causal entre el contenido apotético (es decir, percibido apotéticamente) respecto del sujeto televidente. El Sol que veo allí, es un Sol de «hace 8 minutos», pero no es un Sol que «estaba allí» hace 8 minutos; en el *allí* dado por coordenadas definidas por el horizonte terrestre (es el *allí* que situamos tras los 8 minutos contados hacia atrás de su geodésicas). Por ello, la percepción clarividente de un contenido apotético habrá de ir referida a ese contenido, en cuanto él se nos da en presencia causal a distancia; pero en presencia no sólo espacial (apotética), sino también en presencia temporal (causal), es decir, en la presencia del espacio tiempo.

Y esta es la percepción que se hace posible gracias a la televisión formal. Por ello, la televisión formal se corresponde, según su concepto, con la televisión en directo o en «tiempo real» (como suele decirse, sin medir muy bien, acaso, el alcance de lo que se dice).

Otra cosa es la posibilidad de una desconexión entre el tiempo en el que se han dado determinados contenidos y el momento de su transmisión televisada; desconexión que tiene lugar siempre que esos contenidos hayan sido «grabados», en película o en vídeo. Una tal desconexión instaura ese tipo de televisión que venimos llamando televisión material; porque en ella, la «presencia clarividente» sólo puede ir referida al acto mismo de la transmisión técnica, pero no a los contenidos transmitidos.

El auténtico significado práctico del concepto de televisión formal, que estamos intentando delimitar, sólo se nos manifiesta cuando cuidamos de subrayar la posición de los sujetos receptores, o si se quiere, de la «muchedumbre televidente». Es entonces cuando puede adquirir toda su fuerza la diferencia entre una *percepción dramática* (es decir, una percepción de acontecimientos que están ocurriendo en el presente, es decir, en el mismo tiempo práctico real en el que se produce la visión apotética; una televisión procesualmente dramática, aunque las escenas presenciadas ofrezcan el más idílico y pacífico espectáculo) y una *percepción aorística*, en la cual, la presencia real, quede desdibujada. Otra cosa es que, en multitud de ocasiones, la diferencia entre una televisión formal y una televisión material sea irrelevante. Sólo que, si lo es, será debido sobre todo a la capacidad que muchas veces tiene la televisión material de *aparentar* ser una televisión formal (como ocurre con el falso directo, o con el diferido estricto, dentro de los lapsos de tiempo pertinente).

El «dramatismo» que atribuimos a la televisión formal tiene que ver, por tanto, con el hecho, algunas veces muy relevante desde el punto de vista técnico, de que los sucesos escénicos televisados estén produciéndose en el momento mismo de la transmisión, es decir, estén *causando*, en un proceso continuo, como *efectos* suyos, las imágenes percibidas por el sujeto receptor. Se trata de una situación en la que la secuencia de los sucesos percibidos podría interrumpirse o tomar un rumbo diferente al previsto (la misma ceremonia de una boda principesca que está transmitiéndose apaciblemente ante las telecámaras podría, en cualquier momento, frustrarse). Esto no puede ocurrir con la mera televisión material, cuyos contenidos se suponen que están ya dados, y aun de modo irrevocable. Utilizando coordenadas teológicas, cabría decir que mientras la televisión material requiere una «ciencia de simple inteligencia», en cambio la televisión formal sólo es accesible a una «ciencia de visión» o, a lo sumo, a una «ciencia media», desde la cual se haría posible discriminar, por ejemplo, la improvisación ante las cámaras de una actuación programada.

© Editorial Gedisa

El dramatismo que nos ofrece la *televisión formal sostenida* (en un determinado «ámbito de presente») se vincula a la presencia inmediatamente vivida de sucesos que están ocurriendo *ahora*, pero que no se circunscriben, desde luego, al «presente puntual», a ahora mismo como *nunc* o punto conceptual dado en la supuesta línea del tiempo (o, si se prefiere, en el supuesto tiempo lineal fluyente). Este «ahora puntual» –al que tampoco se le puede hacer corresponder, como correlato físico, cada barrido incesante del haz de electrones que explora punto a punto cada una de las seiscientas veinticinco líneas de la pantalla– ni siquiera es una vivencia fenomenológica inmediata, sino más bien una conceptuación de la «vivencia del tiempo inmanente» que los fenomenólogos describieron como *tiempo presencial*. Un «campo de presente» que no es una mera sucesión de «ahoras» sino, por lo menos, una integración «de momentos vivenciales» en cada uno de los cuales, como en la *duración real* bergsoniana, los que van pasando se conservan de algún modo («retención») y los que van viniendo se anuncian también de algún modo («protención»). «Así, la nueva fase, y cada nueva fase (escribía Husserl en el Anexo X, que data de 1910, a sus *Lecciones* de Gotinga del semestre de invierno 1905-1906) se dan como conservadas con su ahora; en el traspaso constante las fases se ponen, pues, en unidad, de tal modo que cada fase mantiene en la objetivación su ahora y la serie de los puntos ahora (en cuanto puntos temporales objetivos) se cumple con un contenido objetivamente unitario e idéntico». En estos «éxtasis» del pasado y del porvenir que están implícitos en el ahora presente (como dirá Heidegger), incluso el mañana podrá manifestarse como un «eterno ayer» (*Ser y tiempo*, §71). Los psiquiatras hablan de un presente-meseta, como vivencia propia de los sujetos normales, en contraste con el «presente saltígrado» de los enfermos maníacos, sin que por ello el campo del presente pueda ser confundido con la vivencia del «Gran mediodía» descrita por Nietzsche, a la que se aproxima por cierto el presentismo de los hipomaníacos iracundos (vid. Francisco Alonso Fernández, *Fundamentos de la Psiquiatría actual*, tomo I, cuarta edición, Paz Montalbo, Madrid 1979, cap. 9). En cualquier caso, el *campo de presente* que asociamos

al dramatismo de la televisión formal ni siquiera va referido a las vivencias del tiempo inmediato husserliano (en rigor, habría que decir: «agustiniano») que se resuelven en una materialidad segundogenérica individual. El campo del presente lo entendemos aquí más bien como un «ámbito de presente», dado a escala social, como resultado de la inter-acción o inter-influencia de las diversas personas, cuyas líneas drámaticas intervienen en la trama del drama televisado formalmente, e incluso desbordan, tanto en la dirección del pretérito, como en la del porvenir, la duración del ámbito del presente estrictamente televisivo.

Cabría formar una categoría de programas televisivos caracterizados por constituir «fases», «actuaciones», «ejercicios» o «sesiones» de la televisión formal. Se trata de una categoría integrada por partes fluyentes, heterogéneas, pero participantes de una misma ontología, la ontología del *tiempo interno* de la televisión. Desde cada *presente* televisivo (o «ámbito de presente»), en el sentido dicho, el tiempo se organizará como una sucesión de presentes, medida por el ritmo de los programas. Por ejemplo, los ritmos circadianos, los marcarán principalmente los telediarios, las noticias diarias; cada uno de ellos constituye un eslabón de una cadena sucesiva, cuya continuidad es reforzada por la continuidad de las cartelas, escenarios, presentadores, etc. La reiteración sucesiva y diaria del mismo formato de programa irá dibujando un eje temporal en el contexto del cual la *actualidad* televisiva, es decir, del *ámbito del presente práctico* se constituye como tal. La actualidad televisiva llegará a desempeñar el papel de una referencia o criterio eficaz para la definición de la actualidad, en general. Otra cosa es que la delimitación de las fronteras del intervalo en el que se contiene el presente temporal no sean fácilmente determinables en el espacio tiempo. Por supuesto, los límites habrán de ir referidos al terreno práctico causal, es decir, al terreno de la influencia real posible (causal) de unos sujetos operatorios sobre otros. Es aquí en donde se redefinen, como conceptos práctico-funcionales, y no meramente métricos, los conceptos del pasado, del presente y del futuro. Por supuesto, la definición de estos conceptos habría de ir referida al establecimiento de relaciones o

© Editorial Gedisa

interacciones entre sujetos operatorios, dados determinados parámetros. El presente se podría redefinir, entonces, como el lugar del espacio-tiempo en el cual los sujetos operatorios pueden influirse, a través de la televisión, mutuamente; no, por tanto, en un *nunc* instantáneo: el concepto de presente-práctico, funcional, estructural (el «ámbito de presente») habrá de ampliarse hasta incorporar, por ejemplo, por de pronto, las secuencias indiscernibles para la acción práctica del directo o del falso directo.

El pretérito será el lugar en el que situaremos aquellas escenas que pueden seguir influyendo sobre los sujetos operatorios actuales, sin que nosotros podamos ya influir sobre ellas; y el futuro será el lugar de los sujetos sobre los cuales nosotros podemos influir sin que ellos puedan, ni directa ni indirectamente, influir sobre nosotros mismos. Es obvio que, ateniéndonos a estas ideas de presente, pasado y futuro, los criterios para la determinación de los tiempos de los intervalos televisivos no pueden ser tomados en general, puesto que habrán de estar en función de los contenidos prácticos de referencia. El intervalo de un presente político no tiene por qué superponerse al intervalo de un presente económico o meteorológico.

El concepto de televisión formal, así delimitado, no es, en cualquier caso, un concepto blando, tiene, por lo menos, la capacidad de deslindar de algún modo el conjunto de las sesiones «procesualmente dramáticas» de televisión, del conjunto de las sesiones que sólo son televisión en sentido material. He aquí una primera lista de «sesiones» que podrían ponerse como ejemplos característicos de televisión formal, en la medida en que esta entraña ese «dramatismo clarividente» que estamos subrayando como característica específica de la televisión.

(1) Ante todo, la retransmisión en directo de una corrida de toros. El dramatismo, incluso en su sentido trágico más estricto, está aquí asegurado. Porque nadie sabe, ni por «ciencia de visión» ni por «ciencia de simple inteligencia», qué va a ocurrir en la plaza hasta que acaba la corrida. El dramatismo desaparece en una retransmisión en diferido, aun cuando psicológicamente, el sujeto re-

ceptor, que no sepa que está viendo la corrida en diferido pueda experimentar análogas emociones a las que experimenta quien presencia la corrida en directo. En el supuesto de que se hubiera producido una cogida mortal, el dramatismo trágico propio de la televisión en directo y en tiempo real habría desaparecido en la televisión en diferido transformándose en un dramatismo histórico, épico o, si se prefiere, literario. El «contenido semántico» de la transmisión en directo de una corrida de toros es indisociable de la estructura tecnológica e institucional de la televisión, y es característica de la televisión entre los demás medios de comunicación.

(2) Consideraciones análogas haríamos acerca de las retransmisiones en directo de los partidos de fútbol o similares. Nadie sabe, durante los más de cien minutos que dura la sesión, cual va a ser el resultado. El juego está decidiéndose en presencia de la misma muchedumbre televidente, y con un tipo de presencia que, a estos efectos, es del mismo orden que la presencia de la que goza el espectador que está sentado en las gradas del estadio. Un partido de fútbol retransmitido, una vez que ya ha *pasado*, puede permitir un análisis más sosegado del juego, advertir mejor la belleza o suciedad de sus lances; pero se habrá perdido el dramatismo, con todas las consecuencias, incluso económicas, que aquél pueda tener en la vida real.

Sospechamos que la importancia que el fútbol ha adquirido en la sociedad contemporánea se debe principalmente a las características dramáticas de las transmisiones televisadas en directo. Millones de personas, y no centenares, pueden participar, en presencia clarividente, de este espectáculo y medir el tiempo social, dentro del tiempo de televisión, por la sucesión misma de los partidos que transcurren según el ciclo anual. La sucesión cíclica de los partidos de fútbol televisado constituye, para nuestra sociedad industrial, un reloj futbolístico que equivale, al reloj litúrgico de las sociedades preindustriales, también de ciclo anual, constituido por las fechas señaladas por las ceremonias sagradas (Navidad, Reyes, Semana Santa). A través de la clarividencia televisiva el dramatismo de la competición futbolística se hace presente simultáneamente a millo-

nes de ciudadanos. Las sesiones de televisión formal que las retransmisiones en directo de los partidos de fútbol nos deparan, nos permiten apreciar también hasta qué punto los individuos que contemplan, desde su cuarto de estar, el partido de fútbol televisado en directo, y que aparentemente actúan en solitario, están realmente inmersos en una asamblea invisible, como si fuesen células de esa «retina colectiva», compuesta por los millones de espectadores que están viendo el partido televisado. Y cabe dar una prueba objetiva de la realidad de esa asamblea invisible: es bien sabido que en las tardes en las que se televisan partidos importantes, las calles de las ciudades permanecen vacías. El vacío de las calles de la ciudad prueba la realidad de la asamblea de televidentes, de modo parecido a como el espectro de absorción prueba la realidad de un compuesto químico directamente invisible.

(3) Con los conciertos, o con el teatro, la situación es análoga, aunque acaso, dada la naturaleza de los contenidos, tenga menos importancia ahora la diferencia entre el directo y el diferido. Pero esto es otra cuestión. Lo que aquí importa subrayar es que un concierto en directo o una obra de teatro en directo tiene para el espectador parecido dramatismo al que puede tener para el espectador que se encuentra en el auditorio o en el teatro. Este dramatismo procesual, vinculado al presente, incluye la posibilidad de una interrupción imprevista del concierto o de la representación, y aun de una reacción directa o indirecta del espectador sobre el escenario. La semejanza entre el concierto o el teatro visto desde la sala original, o visto desde la pantalla, se acentúa en los estrenos, cuando lo que se retransmite no son únicamente las actuaciones del escenario, sino también las ceremonias preambulares de los vestíbulos, o las intervenciones del público en la sala original, mediante sus aplausos o sus abucheos. Quien contempla el estreno teatral o el concierto a cientos de kilómetros del teatro o del auditorio, participa, gracias a la clarividencia de la televisión formal, de una presencia muy similar a la que tiene quien está en la sala o en el auditorio.

(4) Las carreras de caballos, de automóviles, las vueltas ciclistas, televisadas en directo, pueden ponerse también como ejemplos cla-

ros de «contenidos dramáticos» ligados a la estructura, en la televisión formal.

(5) No carecería de interés extendernos sobre el «dramatismo» inherente a la televisión formal en casos de alerta meteorológica o política (alerta ante las amenazas de terremotos o de manifestaciones reivindicativas, retransmisiones bélicas «desde el campo de batalla»). También son de primera importancia, para el concepto de la televisión formal, las retransmisiones en directo de los informes de la Bolsa, o del tráfico en las carreteras.

(6) Por supuesto, el dramatismo inherente a la televisión real afecta habitualmente a los noticiarios, sobre todo a los de índole política: sesiones de debates parlamentarios, votaciones en las Cámaras, intervenciones de los candidatos a la presidencia. Otro tanto habría que decir de los juicios penales o civiles televisados, en los cuales el dramatismo propio de la televisión formal alcanza a veces los grados más intensos (por ejemplo, cuando un acusado, un abogado o un juez sufre un infarto mortal en la misma sesión televisada).

(7) También los debates científicos, ideológicos o filosóficos en directo (cada vez más escasos en televisión) pueden ofrecer, junto con el interés argumental que puedan llevar implícito, un coeficiente dramático dotado de características propias.

(8) Es también obligado citar las transmisiones de ceremonias religiosas televisadas en directo, y principalmente la transmisión de una misa católica. En efecto, el dramatismo inherente al misterio sacramental que se desarrolla ante los fieles en el templo (teológicamente la transustanciación eucarística, núcleo de la misa católica, habrá de ser experimentada por los creyentes como un milagro, como una maravilla, que está produciéndose *hic et nunc*, en un presente casi instantáneo, pero que se renueva día a día), se mantendrá también ante los creyentes que asisten a la misa, a cientos de kilómetros del templo, a través de la televisión. De hecho, las autoridades católicas reconocen en muchos casos la equivalencia entre la presencia del fiel en el templo y la presencia del fiel ante el telerreceptor (equivalencia que, obviamente, difícilmente podría exten-

© Editorial Gedisa

derse al momento de la comunión estricta de los fieles). ¿No tendrían las autoridades eclesiásticas que tener presente la distinción entre la televisión material y la televisión formal en el caso de las transmisiones del santo sacrificio? ¿Deberían las autoridades eclesiásticas, por coherencia, negar la validez de una misa retrospectiva televisada en diferido o en falso directo? Porque entonces ya no cabe hablar de «presencia dramática del fiel televidente ante el misterio de la transustanciación». Se supone que el misterio de la transustanciación ha de estar ocurriendo *ahora mismo*: es *ahora mismo* cuando está teniendo lugar la transustanciación del pan y el vino en el cuerpo de Cristo en la Hostia consagrada.

Se dirá que estas cuestiones sólo pueden tener interés para los creyentes y no para una teoría de la televisión formal, en general. Sin embargo nos parecen que estas cuestiones tienen también interés para el que no es creyente pero se interesa por el análisis de la distinción entre televisión material y televisión formal, en general, porque, a fin de cuentas, aunque el dramatismo teológico de la misa afecte sólo a los creyentes, sirve de discriminante para comparar el dramatismo que reconocemos a la televisión formal con el dramatismo característico de las misas dominicales que, durante siglos, fueron obligatorias en Europa y en otras partes del mundo, para toda la cristiandad.

(9) Por último, citaremos, como ejemplo eminente, en principio, de televisión formal, la serie *El Gran Hermano* (en recuerdo de *1984* de Orwell) que en versión alemana, holandesa y española, ha promovido en 1999 y 2000 la empresa Endemol. El experimento, a grandes rasgos, consistió en lo siguiente: un grupo mixto, compuesto de cinco hombres y cinco mujeres jóvenes, convive durante noventa días en una casa, pero «cara al público» televidente (y en esto se diferencia el «experimento» de experimentos anteriores de «convivencia integral» en comunas, balsas, etc.), aunque aislado rigurosamente (en teoría al menos) de él. El llamado «experimento», germano-holandés, trasladado a España (y no puede olvidarse que este «experimento» está enmarcado en realidad en un proyecto de televisión comercial) parece concebido según el más puro modelo

de una sociedad capitalista-luterana. Otra cosa es que este modelo pudiera ser compatible con las condiciones efectivas de un grupo experimental dado, sometido a otros muchos condicionamientos y motivaciones. Se trata de un grupo que está reunido con el objetivo teórico de que, tras una competencia feroz («a muerte»; cada quince días, el grupo, tiene que ir proponiendo dos miembros para que el público televidente expulse a uno de ellos; lo que equivale a introducir en el grupo la traición, la deslealtad, la desconfianza, y, en cierto modo, la lucha de todos contra todos), quien llegue al final pueda recoger una recompensa de veinte millones (los organizadores del programa daban por supuesto que esta motivación era decisiva, aunque no la única en la jerarquía de las motivaciones *emic*). Esta experiencia de sociedad competitiva capitalista, al aplicarse artificiosamente a un pequeño grupo experimental, al que se le provee de alimentos, suprimiéndole, en cambio, libros papeles, etc., a fin de que su convivencia sea lo más «natural» posible (como dijo la presentadora del programa, Mercedes Milá, sin que aclarase si estaba pensando en la «vida natural» de los hombres antropófagos de Atapuerca o en la «vida natural» de los eremitas de Nitria) podría conducir al grupo hacia los niveles genéricos (*cogenéricos*) propios de un grupo de primates. De este modo, el experimento perdería su interés sociológico-antropológico, en la misma medida en que fuera ganando interés etológico-primatológico. En el primer día de convivencia, en efecto, el grupo comenzó a comportarse del modo más parecido posible a como se comportaría un grupo de chimpancés: los diez jóvenes que aislados del exterior vivían e interactuaban en la casa suscitaban un interés análogo, aunque más intenso, al que pudieron suscitar los veinte chimpancés instalados en el Zoo de Arnhem, bajo la dirección de Frans de Waal. Pero en el segundo día, comenzó a observarse en el grupo un cambio de rumbo, una «rebelión en la granja», que amenazaba trastornar los planteamientos del programa: los miembros del grupo, pese a que habían firmado un contrato muy detallado con la cadena Tele 5, comenzaron a poner en cuestión la cláusula que les exigía «nominar» a los malditos que habrían de ser expulsados, y decidieron no proponer a nadie

© Editorial Gedisa

en particular para su expulsión. Asimismo, acordaron que el premio de los veinte millones se lo darían a una hija deficiente de una de las participantes, y así lo hicieron constar en una tira de papel higiénico escrita con barra de labios, y fijada en el salón central de la casa. Sin duda, el grupo comenzaba a comportarse, no ya de acuerdo con «patrones humanos» de conducta, sino con pautas culturales muy determinadas y que están más cerca de los patrones *católicos* que *protestantes*. El grupo no tenía por qué permanecer estático: ¿acaso no estaba sometido él mismo al principio de la evolución? También se advertían patrones católicos en las conductas de galanteo (inhibiciones determinadas por la conciencia de estar siendo vistos, particularmente por sus familias; pudor en las conductas de higiene personal, o del «confesionario»). Y este imprevisto giro que comenzó a dar el programa puso en tal aprieto a sus organizadores, que éstos tuvieron que comenzar a *mentir* sistemáticamente en las comparecencias diarias ante el canal 5, a cargo de Mercedes Milá. El día 25 de abril, por ejemplo, a las 16:15, la pantalla del canal nos ofrece la *apariencia* (apariencia falaz, por desapariencia de muchos contenidos) de un día casi idílico, en el que los participantes se manifestaban cooperativos entre sí y con el programa; pero no se recogía absolutamente ninguna de las escenas relativa a las tomas de posición anti-programa, escenas que, sin embargo, pudieron ser seguidas a través de un canal digital. Pero tampoco queremos decir con esto que la Vía Digital pudiera considerarse como una televisión formal y veraz. Las veintinueve cámaras que intervenían en el experimento permitían ocultar, aun a través de una televisión teóricamente formal, la realidad. Aunque la pantalla estuviese funcionando las veinticuatro horas del día, era más fácil construir un argumento con retazos seleccionados que con los montajes realizados a partir de una única cámara. Las veintinueve cámaras no pueden transmitirse a la vez a la pantalla; el realizador puede elegir en cada momento el sector que le interesa presentar, omitiendo a los demás, y con las medias o cuartas verdades ofrecidas, puede tejer una mentira total (el desarrollo de la televisión digital interactiva permitiría que estas veintinueve señales estuvieran disponibles en el televisor,

de suerte que el espectador, con su mando a distancia, pudiera seleccionar, en función del realizador, la imagen que desea ver; el desarrollo de la televisión interactiva puede ir aún más lejos, porque el telespectador podrá dar órdenes a la cámara para elegir escenario). Porque la verdad no reside en la adecuación de cada apariencia con algún fragmento de la realidad, sino en el entretenimiento de las apariencias en la identidad del todo resultante de ellas. La conducta de los organizadores y presentadores del programa del *Gran Hermano* constituye un ejemplo notorio de la prostitución más cínica de los valores de verdad que son consustanciales con la televisión formal; incluso cabría acusar a los responsables del programa de un delito tipificado de «adulteración de mercancía». Porque el programa se había anunciado como una oportunidad para presenciar un experimento en directo sin trampa ni cartón, que nos permitiera seguir el desarrollo de una convivencia anómala en su más «cruda» y «desnuda realidad». No es fácil definir en qué pudiera consistir esta realidad que los organizadores del programa presentaban como una «convivencia durante tres meses en una casa-panóptico», de unos jóvenes seleccionados que sabían iban a ser contemplados por millones de espectadores. El «interés del experimento» no residía sólo, por tanto, en lo que pudieran hacer los jóvenes encerrados en la casa, es decir, en el *contenido* de la serie; por muy escabrosos que llegasen a ser esos contenidos (obscenidades, impudicias, incluso si se quiere, suicidios, asesinatos), jamás podrían superar a los contenidos ofrecidos habitualmente por el cine o por internet. El interés del experimento televisivo residía en su condición de «tiempo presente» y dependía por tanto de la respuesta de la audiencia; esta respuesta fue masiva (quince millones en los picos más altos de la curva). Precisamente esta respuesta masiva de la audiencia es lo que permite hablar del interés de los contenidos de un programa de televisión formal, aquella en la que los *contenidos* se suponen *indisociables* de la *estructura* de esta televisión, es decir, de la presentación en directo, gracias a la clarividencia de la televisión, de lo que ocurre en el interior de una casa de muros opacos, de lo que ocurre en el tiempo presente, es decir, en el tiempo dramático mismo en el que

© Editorial Gedisa

se desarrolla una comedia (o una tragedia) sin libreto, aunque con «papeles» genéricos más o menos prediseñados (o preseleccionados), como en la *commedia dell arte*. La clarividencia de la televisión formal es la que permitió entrar a millones de espectadores en la Casa del *Gran Hermano*, convirtiendo sus paredes en simples paneles de cristal transparente, incluso por la noche (gracias al infrarrojo). Las fronteras entre el *dentro* y el *fuera* (de una casa, de un recinto) se borran, con grandes protestas de quienes invocan el derecho a la privacidad o a la intimidad, sin perjuicio, de que al mismo tiempo, estos críticos invoquen también la sentencia de Terencio: «Hombre soy y nada de lo humano me es ajeno». Conviene tener en cuenta, en todo caso, que el *dentro* (el «fuero interno» de mi persona) acaso no es otra cosa sino una construcción procedente de *dentro* del recinto de la *casa* de la que habita a salvo de la miradas y amenazas de los demás.

Un gran sector de la crítica al *Gran Hermano* (sector constituido principalmente por «intelectuales», dramaturgos, escritores cultos, de elite, etc.) insistió en calificarlo de televisión-basura y, por tanto, sin darse cuenta de que nada tenía que decir sino el insulto, porque carecía de las categorías mínimas de análisis interpretó la respuesta masiva de la audiencia como prueba irrecusable de la morbosa degradación de la audiencia ibérica. Este juicio se apoya en la presuposición de que los contenidos de esta comedia del arte ofrecida por los jóvenes encerrados, era simple y vulgar obscenidad. Pero pueden verse las cosas de otro modo. Cuando vamos al Zoo, advertimos generalmente que el público se agolpa ante la jaula o recinto de los primates y pasa de largo ante las gallinas de Guinea que picotean en su gallinero. ¿Es morbosa la curiosidad que suscitan las piruetas de los chimpancés, sus masajes mutuos, caricias, copulaciones o despiojamientos? Tanto podría decirse que se trata de una curiosidad científica ante seres muy semejantes a nosotros; y no porque el público se *identifique* con sus congéneres, sino porque su constatación sirve de fondo para medir las diferencias. ¿Por qué no podríamos pensar algo parecido de la audiencia que se agolpó ante el *Gran Hermano*? Lo que la televisión promete ofrecer es acaso la vida de los jó-

© Editorial Gedisa

venes en una situación anómala respecto de las formas normales de convivencia familiar e incluso respecto de la norma, ideal para muchos, de la vida «en pareja». Lo que *Gran Hermano* ofrecía a la audiencia de hecho era una vida en comuna, en la cual los intereses individuales (probablemente todos los participantes querían hacer carrera en televisión) tenían que subordinarse a la estructura de un «grupo solidario» durante tres meses, orientado a segregar o a excomulgar a los individuos o a las parejas que iniciasen una conducta fraccionalista. El público, y un gran sector de la audiencia, actuaron en sintonía. Según esto podría decirse que lo que mantenía el interés del público era, dicho sencillamente, la curiosidad por ver lo que «daba de si» una convivencia en comuna (una comuna experimental, puesto que su alimentación estaba asegurada desde el exterior por el programa) y cómo ella se iba desintegrando, por las propias reglas del programa, que obligaba a expulsar a un miembro cada quince días y por los intereses de los individuos, de las parejas o de los subgrupos. En la casa del *Gran Hermano* la audiencia contempla, al igual que en el recinto de primates del Zoo la vida reducida a las interacciones puramente intersubjetivas (riñas, coaliciones, masajes, etc.). Pero además, y sobre todo, el público va siguiendo un experimento de convivencia en tiempo presente cuyo dramatismo, cuanto al contenido, está garantizado porque se supone que nadie sabe qué va a pasar, pero sí se han *identificado* las «líneas de futuro» posibles de cada personaje dadas en un ámbito de presente (que, por lo demás, no está limitado por los tres meses de duración del programa: el público llega a interesarse precisamente por la continuidad de esas líneas de futuro que cada personaje puede describir, una vez terminado el programa, así como se interesó por las líneas de pretérito de los actores o actrices, fueran o no prostitutas, antes de su ingreso en la «casa»). Y el público interviene decisivamente, de modo muy activo, a través de sus votaciones, en el curso de cada una de estas «líneas biográficas»: el público, en este programa de televisión formal, deja de ser un mero espectador de biografías ajenas y se constituye en parte de ellas. Se supone que los conductores del programa, aunque oculten o tergiversen verdades parciales, no pueden

© Editorial Gedisa

ocultar la verdad global que es la presentación del curso real de la evolución de las relaciones interpersonales entre diez jóvenes inicialmente, cuyos planes personales están codeterminados por los planes de los demás y por la interacción del grupo que actúa «por encima de la voluntad» de cada miembro. Era impensable, por ejemplo, que los jóvenes actores fueran «en realidad» actores profesionales pagados por el programa para desempeñar un guión previamente escrito: la audiencia no toleraría a los organizadores del programa un fraude semejante. Fraude porque la misma *estructura* del programa está montada para ofrecer las apariencias veraces de la vida dentro de la casa, que es el contenido del programa.

En resolución, la respuesta masiva de la audiencia del *Gran Hermano* y su fidelidad, estuviese motivada por una curiosidad morbosa, o por una curiosidad científica, o por una mezcla de ambas, demostraría que la verdad juega un papel decisivo en el ejercicio sostenido de la televisión formal, y esto es lo que queríamos demostrar. Y que la importancia de la televisión formal no reside únicamente en los contenidos que ella nos ofrece sino en el hecho de poderlos ver a través de los velos que los envuelven

En cualquier caso, la televisión formal no se caracteriza sólo por lo que ella puede presentar, porque también cabrá caracterizarla, aunque negativamente, por lo que ella no puede presentar, sino a lo sumo, representar. Y así, mientras que en la televisión material, al igual que en el cine, pueden *aparecer*, pongamos por caso, escenas de extraterrestres, o escenas en las que tienen lugar levitaciones o «milagros cinematográficos», en general, en cambio, en la televisión formal, ninguno de estos escenarios es «presentable». Y esto es una contraprueba de la conexión profunda que media entre la televisión formal y la verdad.

§3. La estructura dual del ente televisivo

1. Lo que la televisión puede ofrecernos, y nos lo ofrece de hecho y normalmente, son fragmentos descolocados, y ulteriormente re-

compuestos del mundo apotético en el que vivimos los hombres, es decir, fragmentos abstractos, no sólo respecto de precisos contenidos paratéticos, sino también de otras apariencias o fragmentos apotéticos que, aun siendo fenómenos efectivos, han quedado fuera del ojo de la cámara reducidos a la condición de apariencias potenciales de la televisión. Esto quiere decir, sencillamente, que las apariencias que las telepantallas son capaces de ofrecernos no pueden por sí mismas ser entendidas como verdades. Y no porque las oculten, las tergiversen o las deformen, sino porque las verdades sólo pueden constituirse como tales en el proceso de entretejimiento con otras apariencias apotéticas potenciales o con otros contenidos paratéticos: un entretejimiento que ha de correr a cargo de la «muchedumbre televidente».

Según esto, habrá que concluir que sólo en la medida en la que los espectadores dispongan de instrumentos pertinentes para poder recomponer (reinterpretar) las apariencias que ofrecen las telepantallas con otros componentes determinados en el mundo real, podrá hablarse de la capacidad de la televisión para suscitar la conformación de algunas verdades. De otro modo, si la televisión induce a los ciudadanos, antes que nada, al ensueño o al entontecimiento, esto habrá que cargarlo, ante todo, a la cuenta y responsabilidad de la muchedumbre televidente que se deje engañar, y no a la televisión misma. Con la mayor atención hacia los críticos que subrayan los efectos perniciosos de la televisión, sostenemos que la televisión sólo puede entontecer a quienes ya están entontecidos, según los criterios pertinentes de entontecimiento que utilicemos.

Los círculos de concatenación de las apariencias televisivas y de los correspondientes contenidos exteriores a la pantalla capaces de dar lugar a nexos verdaderos se recortan en el Mundo. Cada intérprete recorrerá un círculo de concatenaciones que podrá desempeñar eventualmente la función de un espacio de verdad. Estos espacios, sin embargo, forman parte del Mundo entorno (partidista) al que pertenecen los diversos sectores de la muchedumbre televisiva. Pero en la imposibilidad de apelar a criterios globalizadores que, de un modo u otro, reclamen para el intérprete la posesión de

las «claves del mundo», en general, sólo queda como criterio de verdad (si no queremos replegarnos en el escepticismo) la confrontación de unas interpretaciones con otras y la capacidad de algunas de ellas para reducir a las demás a sus propias coordenadas. Lo que equivale a decir que sólo en un contexto polémico, y sólo en actitud polémica, cabe suscitar la cuestión de la verdad en televisión.

Lo que llamamos Mundo, en efecto, es el conjunto o sistema de realidades «objetivas» que envuelven a los sujetos, no sólo físicamente, sino también apotéticamente. Pero lo que es apotético sólo puede configurarse como tal, a través de los fenómenos que implican a los sujetos operatorios. Sólo entonces puede tener lugar, no sólo el establecimiento de distancias métricas (de relaciones distales), sino también la «evacuación» de los contenidos interpuestos entre los sujetos y las cosas del Mundo que los envuelven. Si suprimiésemos los sujetos operatorios, el Mundo, en cuanto *mundus adspectabilis*, des-aparecería. Y no porque se aniquilase (como pensaban los idealistas absolutos, que reducían al Mundo a la condición de un contenido de conciencia), sino porque se reduciría a la condición de realidad puramente física (paratética).

Pero en cuanto introducimos a los sujetos operatorios, animales o humanos, algo muy similar al Mundo comenzará a configurarse de acuerdo con una morfología que habrá de estar proporcionada a las especies zoológicas correspondientes: el «mundo entorno» de los peces será distinto del «mundo entorno» de las aves; del «mundo entorno» de los homínidos será distinto del «mundo entorno» de los hombres; y dentro de los hombres, será distinto el «mundo entorno» de un yanomamo, y el «mundo entorno» de un griego de la época de Pericles. Las diferentes sociedades o culturas se caracterizan en gran medida porque sus respectivos «mundos entornos» son también diferentes y característicos (sin perjuicio de las intersecciones que entre ellos puedan tener lugar). La constatación de estas diferencias ha solido ser formulada, desde los escépticos griegos hasta Von Uëxkull o Spengler, según el modo relativista: cada animal, según la naturaleza de su especie, como cada «cultura», tendría su propio «mundo entorno». Estos «mundos entorno», por lo demás,

se comportarían entre sí como «mundos megáricos», formalmente incomunicables (aun cuando materialmente estuvieran en continuidad causal y aun sustancial).

Sin embargo, los diferentes «mundos entorno» de los sujetos o grupos de sujetos operatorios no tienen por qué ser necesariamente interpretados en el sentido de este relativismo megárico radical. Los diversos mundos entorno, sin dejar de ser diversos, tienen múltiples puntos de intersección, es decir, contenidos apotéticos comunes en diverso grado y proporción, según las especies consideradas. Los chimpancés tendrán con los hombres muchos más contenidos (apotéticos) comunes que los que puedan tener con las abejas. Y, precisamente por esto, los «mundos entorno», lejos de ser entidades incomunicables, aisladas o irreductibles, podrán ser englobados, más o menos, los unos en los otros. Solo que este englobamiento puede hacerse efectivo a través del conflicto y de la dominación (en el límite: de la destrucción o de la asimilación) de unos «mundos entorno» en los «mundos entorno» de los vencedores. De este modo, y por esta razón, lo que llamamos «Mundo» en general, a la vez que es el mundo entorno de los «hombres civilizados», puede englobar en sí a los mundos entorno de los salvajes, y por supuesto, también al de los póngidos, y aun al mundo de los insectos: von Frisch pudo llegar a «introducirse» en el «mundo entorno» de las abejas e incluso llegó a leer su «lenguaje». No tenemos noticia, en cambio, de la existencia de un von Frisch de las abejas, de una abeja que hubiera sido capaz de entrar en el «mundo de los hombres» hasta el punto de poder interpretar el *Quijote*. El *mundus adspectabilis* de los hombres no tiene, por tanto, como privilegio el de ser el mismo Mundo absoluto y real (suponiendo que un mundo tal pudiera existir al margen de los sujetos operatorios, animales, humanos o divinos). A lo sumo tendrá como privilegio el ser el «Mundo de mayor potencia» capaz de envolver, en principio, a todos los demás mundos entorno de los animales, de los dioses, de los homínidos y aún de los hombres que viven en mundos diferentes.

El significado de la televisión, desde la perspectiva de un Mundo apotético que se constituye por el «vaciamiento óptico y acústi-

© Editorial Gedisa

co» de aquello que llena sin embargo el espacio interpuesto entre los sujetos y las cosas que les rodean (y, sobre todo, los mundos entorno de otras sociedades humanas), es bien claro: la televisión es un procedimiento asombroso mediante el cual el «vaciamiento óptico y acústico», realizado a partir del mundo entorno de los telecepto-res naturales (orgánicos) de los hombres de una determinada cultura, se lleva a cabo en un grado extremo. En virtud de su clarividencia, la televisión nos permite constituir un mundo apotético perceptual que engloba a los objetos que se hacen presentes por encima de otros objetos que se interponen entre ellos en el mundo ordinario y nos permite percibir, desde nuestra casa, a grupos humanos coetáneos pero pertenecientes a otros mundos (melanesios adoradores del príncipe de Edimburgo, yanomamos que dialogan con jaguares fantasmagóricos, maconde o botocudos, que se colocan discos labiales o supralabiales, pero también otros pueblos históricamente más avanzados aunque tan lejanos de la cultura de quienes crearon la televisión, (que como puedan estarlos los papúas, los yanomamo, los maconde o los botocudos). La televisión distorsiona o descoloca la estructuración efectiva de los cuerpos y de las sociedades situadas en el «mundo natural» o en el «mundo histórico o social». Dicho de otro modo: la televisión obliga a una recomposición global del mundo a partir de los mismos «mundos» o «fragmentos de mundos» que ella puede ofrecernos.

Ahora bien, el Mundo así entendido, en cuanto mundo apotético y antrópico, en tanto no es una realidad absoluta sustantivable, sólo existe a través de procesos físicos (paratéticos). El Sol se nos hace presente a distancia apotéticamente, sin que esto quiera decir que el Sol, según su morfología característica, pueda considerarse separado o exento de los ojos o de los sujetos que lo perciben («¡Oh Sol! ¡Qué sería de ti si no existieran aquellos a quienes tú alumbras!», dice Zaratustra). Para que el Sol pueda aparecer como lo que es, desde su enorme lejanía, será preciso que el cerebro «le despeje el camino», retirando todo lo que se interpone entre su realidad y nuestros ojos. El Sol corpóreo y apotético que vemos (y que ya hace ocho minutos que dejó de estar ahí) es en sí mismo una condensa-

© Editorial Gedisa

ción de materia en estado de plasma; y aunque es una entidad física ni siquiera tiene naturaleza corpórea: es intangible, y no sólo por su distancia a las manos de un sujeto operatorio, sino porque los millones de grados de su temperatura aniquilarían las manos que intentasen tocarle.

En todo caso, esa materia solar condensada en ese «punto» del espacio-tiempo de Minkowski se mantiene en continuidad causal (paratética) con los sujetos que lo perciben apotéticamente, enviándoles chorros de fotones que afectan a sus retinas pero que únicamente, después que haya sido «despejado el camino», podrán verlo a lo lejos, a distancia.

2. Para expresarlo en una fórmula sencilla: la realidad del Mundo se despliega inmediatamente de un modo análogo a lo que en los geómetras proyectivos llaman el «modo dual». Hay dualidad entre puntos y rectas porque un punto puede ser considerado como la intersección de infinitas rectas, y una recta como una alineación de infinitos puntos (sin que sea posible separar ambos aspectos o alcanzar una tercera posición). Y, sin embargo, puntos y rectas, aunque *inseparables* son *disociables*, en cuanto a sus legalidades respectivas.

Diremos también, por analogía, que la realidad mundana se caracteriza por la dualidad de sus dos momentos inseparables, aunque disociables: su momento o aspecto apotético y su momento o aspecto paratético. Por lo demás, estos dos momentos se corresponden respectivamente con los órganos de percepción que se conocen como «teleceptores» (vista y oído) y con los órganos de percepción denominados «propioceptores» (el tacto principalmente).

El alcance de la distinción entre estos dos momentos del Mundo real puede apreciarse muy bien en el campo biológico, tal como lo considera la teoría de la evolución. Al menos cuando la teoría de la evolución disocia los componentes genéticos y los componentes etológicos que actúan en los procesos evolutivos. La concepción geneticista de la herencia (la «herencia dura» de Weissman, que deja de lado los «factores ambientales»), supo incorporar los factores evolutivos procedentes del *medio*, y no ya sólo del medio estructural, atmosférico, hídrico, electromagnético, sino los factores constituti-

vos del medio ligados al mundo apotético. En este mundo, precisamente, es en donde se dibujan las conductas etológicas. No es de extrañar que una de las cuestiones más importantes que tiene pendientes la teoría de la evolución sea la de dar cuenta de los mecanismos según los cuales las conductas etológicas de los individuos (que se mueven en un mundo apotético) pueden influir sin arruinar el «principio de Weissman», es decir, sin acogerse a mecanismos mágicos, sobre la evolución orgánica. No es este el lugar para tratar este asunto; tan sólo diremos que acaso el cauce más expeditivo a través del cual la conexión puede ser entendida sea aquel por el que discurren los procesos de la «selección cazadora», por un lado, y de la «selección sexual», por otro. Cuando aplicamos las ideas del materialismo filosófico al campo de la teoría de la evolución, el alcance de las intervenciones del sujeto operatorio en los procesos evolutivos podrá quedar reconocido a través de las operaciones que estos sujetos animales (los organismos vegetales no necesitan desplazarse para obtener alimento, ni, por tanto, necesitan de órganos teleceptores) han de ejecutar tanto en el momento de la «producción» de alimentos, como en el momento de la «reproducción» de sus organismos. Darwin advirtió, por lo demás, la importancia que para la evolución posterior había de tener la selección sexual; pero la selección sexual ¿no actúa sobre todo a través de determinados caracteres sexuales secundarios susceptibles de ser percibidos apotéticamente?

3. Circunscribiéndonos al campo que nos concierne, la televisión, en la medida en que ella es, no ya un mundo aparte, ni tampoco dos mundos concatenados, sino una parte formal del único mundo en el que vivimos, habremos de comenzar constatando la dualidad entre sus momentos *apotéticos* (de presencia a distancia) y *paratéticos* (de interacción contigua). Es preciso, en todo caso, determinar a escala del campo de la televisión los dos momentos duales que venimos considerando. Determinación que habrá de tener la forma de un análisis interno de este campo, y no la forma de un análisis obtenido por aplicación de modelos exógenos, que sólo podría conducirnos a metáforas o a denominaciones extrínsecas. En nuestro caso, el análisis interno que puede ser llevado a efecto se corres-

ponde con un análisis en términos de la dualidad de la que venimos hablando. Este análisis interno, además, es de hecho, el utilizado en la vida ordinaria y en la práctica habitual de la televisión. Hasta un punto tal que la distinción que vamos a presentar podría considerarse como trivial y vulgar, es decir, como irrelevante, desde un punto de vista teórico o filosófico. Pero nuestro planteamiento no tiene como objetivo ofrecer distinciones inauditas, sino, por el contrario, hacer «caer en la cuenta», de cómo una distinción enteramente trivial y vulgar lleva implícita una de las distinciones que mayor alcance filosófico en el terreno de la Ontología especial.

La distinción, trivial o vulgar, a la que nos referimos es, en todo caso, trivial o vulgar, más como distinción *representada*, que como distinción *ejercida*. Cualquiera distingue entre la situación constituida por un ciudadano en el intervalo de tiempo en el que permanece viendo (apotéticamente) el telediario en la pantalla de su receptor y la situación constituida por este mismo ciudadano cuando conecta su aparato (mediante la *manipulación* de la clavija en la red, de su descodificador o de su mando a distancia); situación que remite a todo el sistema de cables, bobinas, condensadores, tubos catódicos, etc., es decir, a la parte física o mecánica, eléctrica o electrónica (paratética) del ente televisivo. Asimismo, todo el mundo distingue la telecámara, mediante la cual se toman las imágenes en los estudios de la emisora o «al natural» y los actores o actantes que se encuentran a una determinada distancia de ella. Los actores o actantes, ante la cámara, se mantienen en una posición análoga a la que corresponde a las imágenes de la pantalla ante el ciudadano que la contempla. ¿Cómo designar globalmente a estas situaciones o, si se prefiere, a estos contextos?

Desde luego, se concederá fácilmente que todo aquello que tiene que ver con cables, bobinas, corrientes eléctricas, iluminaciones, telecámaras, etc., forma parte de un contexto paratético (tecnológico, electromagnético), es decir, lo que suele englobarse en «la parte física o mecánica de la televisión». Porque esta parte física o mecánica es precisamente aquella que se desenvuelve a través de conexiones o interacciones paratéticas entre sus términos (puesto que no

admitimos la acción a distancia); es decir, a través de interacciones causales que implican la continuidad o la contigüidad de los términos, aunque esta continuidad o contigüidad (por ejemplo, en las ondas de radio) no se haga presente a la vista. Sin salirse del campo paratético, es intangible o invisible, todo cuanto tiene que ver con las relaciones e interacciones entre dos antenas, la emisora y la receptora, cuya distancia métrica, a veces de cientos de miles de kilómetros, constituye una de las características específicas de la televisión. Pero desde las categorías físicas, no es posible hablar de una acción a distancia de la antena emisora sobre la antena receptora: es preciso contar con las ondas electromagnéticas, que son de materia primogenérica, aunque sean incorpóreas, es decir, intangibles e invisibles; unas ondas, detectables, por otra parte, en cada tramo de su recorrido, unas ondas que están «salvando la distancia» ininterrumpidamente entre el centro emisor y el aparato receptor. Englobaremos a todo cuanto tenga que ver en televisión con este contexto físico-tecnológico (paratéticos) mediante el símbolo $\mathfrak{F}$. El contexto $\mathfrak{F}$ de la televisión se corresponderá, por tanto, con su «momento paratético».

¿Cómo designar a todos los otros componentes que, merced a la eliminación o abstracción formal de contenidos «paratético-determinados», se constituyen como momentos del «contexto apotético»? Acaso fuera suficiente (aunque también necesario) tener en cuenta la afinidad entre la estructura de estos componentes del contexto apotético y el cúmulo de relaciones e interacciones que tienen que ver con lo que solemos considerar como una «situación escénica». Pero lo que llamamos «situación escénica» se corresponde, a su vez, con una idea mucho más general constatable ya en el campo etológico, pero que culmina en el campo antropológico, cuando en él se constituye la figura de la *persona*.

La persona humana, en efecto, es ante todo el actor que, puesto en escena, para hablar (*per-sonare*) se coloca delante del rostro una *persona trágica* (*pro-sopón*). La persona humana implica, por tanto, un escenario, desde el cual pueda ser contemplado a lo lejos, apotéticamente, a distancia, por las demás personas.

Y esta distancia, desde la que es preciso contemplar a una persona humana para que sus rasgos morfológicos se constituyan como tales, no habrá de ser ni demasiado corta, ni excesivamente larga: deberá ser tal que permita la conservación de las características morfológicas y operatorias del individuo corpóreo que lleva la máscara, la persona trágica.

Es la distancia desde la cual una persona puede ser identificada en su escenario, cuyo enmarque es similar al que determina la perspectiva del retrato pictórico, y de la pintura en general. Pero también hay una distancia desde la cual es posible el retrato fotográfico y la fotografía en general (otra cosa es ya la microfotografía electrónica).

La tele-visión, como lo expresa el confuso concepto que está asociado a la estructura del término mestizo (greco-latino) con el que es designado el nuevo medio, no hace sino redundar la estructura apotética de la situación escénica. Es preciso decir que el concepto vulgar de tele-visión es un concepto mal formado, por redundante, puesto que toda visión ya es por sí misma tele-visión. Y lo que la televisión añade a la visión, no es tanto una visión apotética de lo lejano, sino una visión, de lo lejano o de lo cercano, que está detrás de otros cuerpos opacos interpuestos; la visión escénica de una situación que, por sí misma, no podría considerarse como escénica (al menos a escala de la conducta práctica «natural»). En este sentido, la televisión representaría algo así como la creación de situaciones escénicas, artificiales o ilusorias, y aun absurdas, a escala de las situaciones escénicas naturales.

Asimismo, las personas que, en el estudio o «a pie de obra», representan profesionalmente su papel (como informadores, como presentadores, como predictores del tiempo, como políticos), habrán de desarrollar conductas muy afines a las que son propias de los actores en el escenario. Conductas re-presentativas, sobre todo ante las cámaras, ordinariamente manipuladas por otra persona que, por metonimia, suele ser denominada «el cámara». Una persona que situada a distancia ante los actores o actantes, ocupa un lugar análogo al del espectador ante la telepantalla.

En suma, todos aquellos aspectos del campo televisivo que contengan componentes propios de estas situaciones escénicas (que son precisamente situaciones apotéticas) podrían ser englobados en una especie de «contexto escénico» característico al que designaremos por la letra $\mathfrak{E}$.

Ahora bien: como sus propios conceptos indican, ni el contexto $\mathfrak{E}$ ni el contexto $\mathfrak{F}$ son conjuntos uniformes, homogéneos. No son propiamente clases distributivas (aunque con tales contextos puedan formarse clases distributivas), sino totalidades atributivas, cada una de las cuales contiene fases, elementos, aspectos o procesos muy heterogéneos, que será preciso delimitar. Son posibles, sin duda, múltiples criterios. Hemos escogido, por nuestra parte, como criterio de delimitación, los grados de proximidad al curso fenoménico-operatorio de los contextos de referencia, considerando a sus componentes respectivos como si fuesen fases de cursos globales de situaciones o procesos que se extienden desde el escenario inicial que va a ser televisado (y que sin duda habrá que suponer incluido en el mundo de los fenómenos M* o de los procesos físicos Q*) hasta la recepción de las imágenes de la pantalla por el televidente, un organismo corpóreo, dotado de ojos y de oídos, que, a su vez, consideraremos como si estuviese desempeñando el papel de sujeto absoluto S*; M*, Q*, S*, son términos postulados (lo que simbolizamos mediante el asterisco) como envolventes del medio exterior e interior del campo tecnológico-categorial de la televisión.

4. El concepto $\mathfrak{E}$ contiene alternativamente, sea un escenario natural $\mathfrak{E}(C')$ que se hace presente, como si fuera el objeto, ante las telecámaras, sea un escenario artificioso $\mathfrak{E}(C)$, a saber, principalmente, el que se constituye en el estudio. Tanto $\mathfrak{E}(C')$ como $\mathfrak{E}(C)$, se organizan como objetos o sistemas de objetos en función de una telecámara (C) asociada, en general, a un sujeto S(C). Todos los contenidos del contexto $\mathfrak{E}$ que hemos citado se engloban, obviamente, en la fase emisora del campo de la televisión; «fase emisora» en tanto se contrapone *ad hoc* con la «fase receptora», sin perjuicio de que pueda también interpretarse, dentro de la fase emisora, a la cámara C o S(C) como receptora de $\mathfrak{E}(C)$ o de $\mathfrak{E}(C')$.

Por lo que se refiere a la fase receptora del contexto $\mathfrak{E}$ habrá que contar, en primer lugar, al curso de imágenes que transcurren en la pantalla, como si de un nuevo escenario se tratase: $\mathfrak{E}(P)$. Un escenario que ya no está poblado de cosas, de actantes o de actores «tridimensionales», sino de imágenes «bidimensionales», superficiales de cosas, de actantes o de actores. En segundo lugar, habrá que incluir al propio espectador televidente, como sujeto S(t) capaz de contemplar e interpretar las imágenes $\mathfrak{E}(P)$. Puede afirmarse, sin ninguna duda, que $\mathfrak{E}(P)$ está «calculado» en función de S(t), es decir, puede afirmarse que las diversas $\mathfrak{E}(P)$ están calculadas para determinados grupos de audiencias, para determinados grupos de S(t).

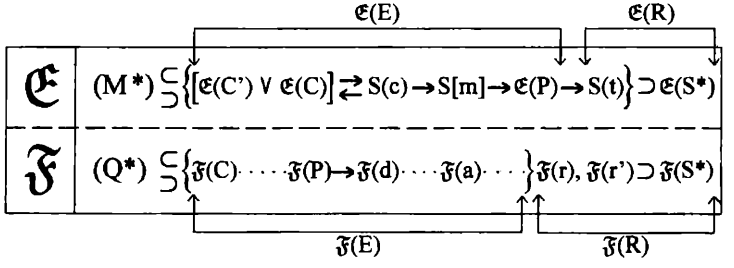
En cuanto al contexto $\mathfrak{F}$, cabría iniciar el análisis de sus componentes constatando la necesidad de contar con una energía de naturaleza física, principalmente electromagnética (Q*), que ha de serle suministrada a la serie íntegra de $\mathfrak{F}$ desde el exterior. Desde este punto de vista, podemos considerarnos autorizados a concebir a este fondo energético Q* como un «envolvente paratético» de todo el contexto $\mathfrak{F}$; por tanto, como un componente de $\mathfrak{F}$, homólogo a M*, que es «envolvente apotético» de $\mathfrak{E}$.

En el contexto $\mathfrak{F}$, por lo demás, englobaremos en un primer grupo a todos los contenidos que intervienen en la fase emisora $\mathfrak{F}(f)$. Podemos subagrupar estos contenidos en dos bloques: primero, el bloque de los contenidos de producción $\mathfrak{F}(P)$, tales como los soportes físicos de los escenarios, lámparas, focos, cámaras; y, en segundo lugar, el bloque de los contenidos de difusión $\mathfrak{F}(D)$, tales como antenas, satélites, cables. En un segundo grupo incluiremos a todos los contenidos que intervienen en la fase receptora, a su vez agrupados en dos fases bien definidas: la fase receptora inorgánica $\mathfrak{F}(A)$, que incluye las antenas receptoras, cables y aparatos receptores, y la fase receptora orgánica $\mathfrak{F}(r)$, que contiene a la retina y su proyección $\mathfrak{F}(r')$ en la zona occipital o segunda retina, adscrita al área V_1. Los componentes de $\mathfrak{F}(r')$ convergen en un sujeto absoluto S*, postulado como correlato de M*.

Por último, y como ya hemos dicho, los contextos $\mathfrak{E}$ y $\mathfrak{F}$, aunque disociables, son inseparables: todo contenido $\mathfrak{E}$, incorporado a

la televisión tiene algún correlato 𝔉 «dual» (aunque no pueda decirse lo mismo en el sentido recíproco).

El siguiente diagrama pretende representar conspectivamente los términos resultantes del análisis de los contextos 𝔈 y 𝔉 que hemos expuesto y las relaciones entre ellos.



𝔈(M*) 𝔈(C') v 𝔈(C) S(C) [s,m] 𝔈(P) S(t) S*

𝔉(Q*) 𝔉(P) 𝔉(C) 𝔉(d) 𝔉(a) 𝔉(r) 𝔉(R') S*

𝔈= Encadenamiento de contextos escénicos (apotéticos)
𝔉= Encadenamiento de contextos tecnofísicos (paratéticos)
E = Emisor
R = Receptor
M* = Mundo envolvente
𝔈(E) = contexto 𝔈 emisor
𝔈(R) = contexto 𝔈 receptor
𝔈(C') = escenario natural
𝔈(C) = escenario-estudio
S(c) = sujeto-cámara
S[m] = «montaje, "edición"»
𝔈(P) = pantalla
S(t) = sujeto televidente
Q* = energía envolvente
𝔉(E) = contexto 𝔉 emisor
𝔉(R) = contexto 𝔉 receptor
𝔉(P) = producción
𝔉(d) = difusión
𝔉(C) = cámara
𝔉(a) = aparato receptor
𝔉(r) = retina ocular
𝔈(r') = retina cortical
S* = sujeto absoluto

Observaciones al diagrama.

(1) Los términos de la serie o cadena $\mathfrak{E}$ se consideran incluidos en M* y los de $\mathfrak{F}$ en Q*.

(2) Las fases de las series de $\mathfrak{E}$ y de $\mathfrak{F}$ se corresponden en general dualmente: una misma realidad puede verse desde M* o desde Q*, desde $\mathfrak{E}$(P) o desde $\mathfrak{E}$(A), sin que esto signifique la posibilidad de reducir las morfologías dadas en $\mathfrak{E}$ en $\mathfrak{F}$, o recíprocamente.

(3) Los «eslabones comunes» a las dos cadenas mejor definidos no están representados. El término S(t) es término de la serie $\mathfrak{E}$, pero su correspondiente $\mathfrak{F}$(r) en $\mathfrak{F}$ se desarrolla según su ritmo propio.

(4) Las secuencias de los términos de cada serie no se despliegan según una mera sucesividad, sino que reproducen, de vez en cuando, relaciones análogas.

En $\mathfrak{E}$, S(c) mantiene, respecto de $\mathfrak{E}$ (C o C'), una relación escénica análoga a la que S(t) mantiene respecto de $\mathfrak{E}$(P).

En $\mathfrak{F}$, $\mathfrak{F}$(C), respecto de $\mathfrak{F}$(p), mantiene una relación o función física análoga a la que $\mathfrak{F}$(r) mantiene respecto de $\mathfrak{F}$(a): la función de «ojo», porque $\mathfrak{F}$(C) es considerado como el ojo de la cámara, y $\mathfrak{F}$(r) es la cámara fotográfica del ojo, que registra las señales de la pantalla.

La inseparabilidad de $\mathfrak{E}$ y $\mathfrak{F}$ no implica, por tanto, disociabilidad, como hemos dicho. Pero no existe una correspondencia punto a punto entre $\mathfrak{E}$ y $\mathfrak{F}$, porque los procesos de construcción en $\mathfrak{E}$ (sobre todo en la fase de elección o selección de escenas y en la fase del montaje o edición S(m)) no tienen correspondencia en $\mathfrak{F}$, lo que no significa que, una vez constituida la serie $\mathfrak{E}$, sus puntos o fases no tengan que corresponderse en $\mathfrak{F}$ para poder integrarse en la corriente televisiva.

La situación paradójica de la disociación entre $\mathfrak{E}$ y $\mathfrak{F}$ (paradoja que se manifiesta sobre todo en el hecho de que siendo inseparables ambos contextos el autor de un guión televisivo o los actores que lo representan, pueden desempeñar perfectamente su trabajo ignorando qué sean los rayos catódicos o las lentes de la cámara) tiene sus paralelos en otros muchos lugares. Las reglas y ritmos que regulan las operaciones necesarias para la conducción de un automóvil ac-

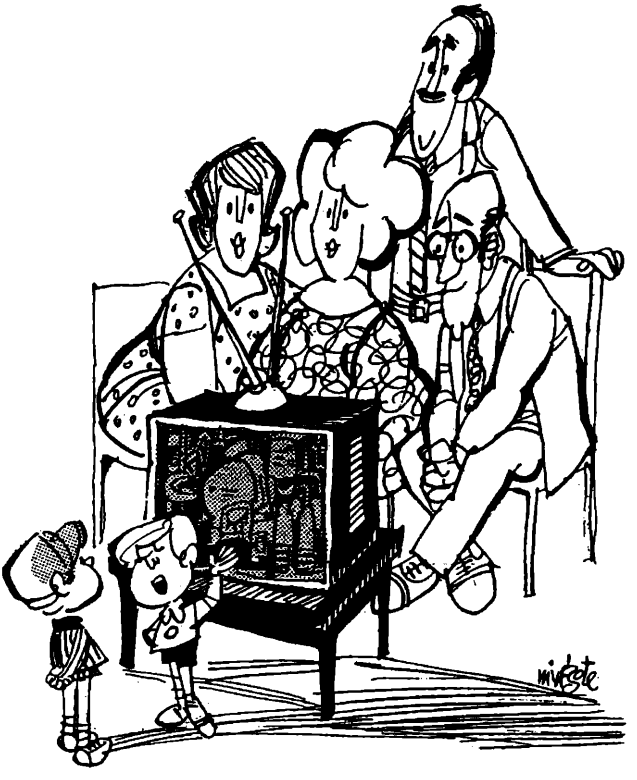
túan en un campo disociado de la mecánica de éste (alguien puede conducir bien, incluso ser un campeón de velocidad, ignorando los ciclos de Carnot o incluso la tecnología del arranque automático). Asimismo, las reglas y ritmos que gobiernan las manos del pianista se mantienen disociadas de las reglas y ritmos propios de la mecánica interna del piano.

En todo caso, la paradoja de la disociación, tal como la advertimos en el ente televisivo, sube de punto cuando nos atenemos a las valoraciones que acompañan necesariamente a los contextos 𝔈 y 𝔉 disociados, en la medida en que son contextos culturales (escénicos o tecnológicos). La paradoja se intensifica porque la disociación no tiene lugar únicamente en el plano estructural, sino también en el plano del contenido y con la valoración axiológica comparativa. Esto ocurre también en otras situaciones, como pudiera serlo la de la imprenta: tan admirable descubrimiento (llamado a hacer posible la extensión «a todos los hombres» de los saberes científicos y literarios antaño reservados a las elites), sirvió, sobre todo, y sirve todavía, para propagar las banalidades o las supersticiones más ridículas.

En nuestro caso, ¿no es paradójico, por no decir contradictorio, constatar continuamente el desajuste clamoroso que se produce entre los asombrosos ingenios que constituyen el contexto 𝔉 de la televisión (ingenios que son el resultado de descubrimientos e invenciones científicas y tecnológicas que, con razón, suelen ser considerados como los más auténticos timbres de gloria del «Género humano») y los sonrojantes contenidos (que se inscriben, desde luego, en el contexto 𝔈), a cuyo servicio resultan puestos muchas veces aquellos admirables ingenios?

¿No necesita una explicación el «hecho escandaloso» de que los instrumentos más sutiles puestos a punto por el genio humano estén sirviendo muchas veces para producir, en cadena continua, «basura estética e ideológica»? ¿No es paradójico que lo más digno y admirable esté sirviendo regularmente a lo más vulgar y despreciable? Hace unos años, cuando en la España de 1977 comenzaba a subir aceleradamente la curva de expansión de la televisión, como electrodoméstico casi universal en la sociedad de masas, Mingote

captó esta «paradoja de la disociación» reforzándola con otra paradoja, también dada por la realidad, a saber, la paradoja según la cual mientras el contexto $\mathfrak{F}$, considerado más digno y sutil, podía ser entendido y apreciado por un niño que hubiese alcanzado el «uso de la razón», en cambio el contexto $\mathfrak{E}$, en sus contenidos más vulgares (que los propios niños despreciaban), polarizaba el interés de los adultos, que parecían abandonar con ello el uso de la razón..



—... y la cámara de rayos catódicos transforma los impulsos variables de la luz en impulsos eléctricos, los cuales son amplificados y transmitidos por ondas ultracortas al receptor, que hace la transformación inversa para que las personas mayores puedan ver anuncios de jabón, fútbol y cosas así.

En vano intentarán los «espíritus armonistas», imbuidos en los ideales del humanismo, disimular esta «paradoja de la disociación» entre los contextos 𝔈 y 𝔉 de la televisión apelando, con el «espíritu del monismo del orden», al «humanismo» que se suponía implícito en las prodigiosas invenciones tecnológicas de hombres como Paul Nipkow o Charles Jenkins, Vladimir Zworykin o Philo Farnsworth, y a su armónica conexión con el humanismo atribuible a los más altos contenidos científicos o literarios que cabría encomendar, dentro del contexto 𝔈, al ente televisivo. He aquí, como muestra de este armonismo ingenuo, la conclusión que dos eminentes ingenieros y físicos, autores de un libro sobre física de la televisión, D. G. Fink y M. Lutyens, ofrecen al final de su libro: «Existen muchas personas que miran con suspicacia y pesar el desarrollo ulterior de la televisión y la consideran algo así como un reblandecimiento del cerebro. Es cierto que el utilizar la televisión solamente como una forma de entretenimiento para matar el tiempo y disfrazar un aburrimiento fundamental hacia la vida sería una prostitución grosera de la inventiva y la capacidad científica que han creado esta maravilla. Pero la televisión tiene muchos usos constructivos y quizá no resulte demasiado pomposo decir que algún día, cuando se haya adentrado en el amplio mundo de la comunicación, la televisión representará una influencia decisiva para una mejor comprensión y tolerancia entre las naciones».

Difícilmente puede haber una forma más ingenua, prosaica y bienintencionada de quitar importancia a la *disociación* objetiva entre los contextos sin duda *inseparables*, que venimos designando por las letras 𝔈 y 𝔉. Es totalmente gratuito postular la inminencia o la necesidad de una «convergencia humanística» de los supuestos fines diversos de la «razón humana». ¿Qué tiene que ver la comprensión y la tolerancia de las naciones con la posibilidad de que el genio humano, que creó la tecnología televisiva, sea puesto, como opio del pueblo, al servicio de la estupidez humana, cuando no del fanatismo o de la intolerancia? La invención de la imprenta no se puso al servicio de la ciencia y la literatura más refinada; el libro impreso sirvió para publicar y extender las más ridículas supersti-

ciones o las más insulsas estupideces que todavía hoy pasan por contenidos de la «cultura distinguida» propia de los lectores o lectoras de libros.

En cualquier caso, lo verdaderamente decisivo en la teoría de la televisión, en cuanto medio de comunicación o de representación, es el reconocimiento de la desconexión entre los sistemas operativos que componen el contexto $\mathfrak{E}$ y los que componen el contexto $\mathfrak{F}$. La escala operatoria de $\mathfrak{E}$ que depende de $\mathfrak{F}$, tiene sin embargo, un ámbito propio, en un sentido parecido a como la segunda articulación de los lenguajes hablados, aunque apoyados necesariamente en la primera articulación, no se reducen a ésta, sino que la rebasan constantemente y, aún de un modo in-finito.

§4. La televisión como tecnología incorporada al proceso general de conformación de las apariencias constitutivas del Mundo

1. La televisión, cuya invención y desarrollo espectacular ha tenido lugar a lo largo de todo el siglo XX, replantea, de este modo, una de las cuestiones filosóficas más profundas de todos los tiempos, a saber, la cuestión de la formación de la visión a través de la acción del órgano «teleceptor» que nos pone a algunos de los organismos vivientes (a los hombres, entre ellos) enfrente de las apariencias apotéticas que constituyen los mundos entorno-prácticos. Se admite ordinariamente que la televisión es un instrumento que nuestra sociedad utiliza, no ya tanto para «registrar» el Mundo, cuanto para «construirlo»; aunque lo que suele entenderse bajo esta última expresión son los efectos que la «fabricación ideológica» logra obtener en materia política o religiosa. Esto supuesto, se procede a denunciar situaciones concretas en las cuales la «construcción ideológica» del mundo parece ser resultado puntual de las «manipulaciones» de las cámaras, o de los productores o de los programadores. Sin embargo, la expresión «construcción del mundo» tiene un alcance mucho más general y profundo. La «constitución ideológica»

construcción

del mundo llevada a cabo por la televisión nos obliga a regresar algo más atrás, a saber, al análisis de la llamada (metafóricamente) «construcción perceptual» del Mundo, llevada a cabo por la visión ordinaria.

El análisis del proceso de la visión ordinaria ha constituido uno de los principales problemas de la filosofía del conocimiento. ¿Cómo un organismo individual (un insecto, un ave, un mamífero) puede, mediante sus órganos teleceptores, no ya representar (reflejar, acusar o sentir, en la inmanencia de su propia sustancia) los «impactos» procedentes de su entorno, supuesto que éste exista, sino alcanzar más allá de esos impactos «sentidos», saltando por encima de su piel hasta el territorio en el que parecen conformarse las cosas mismas?

Suponemos que la visión orgánica no puede explicarse si nos circunscribimos al análisis de los procesos que tienen lugar en el interior del organismo durante el intervalo que se extiende desde el instante en el que un rayo de luz hiere la primera capa de conos y de bastones (en número de ciento veinticinco millones por cada retina) hasta el instante en el que un músculo estriado se mueve como consecuencia directa o indirecta del foto-estímulo retiniano. Suponemos que la visión apotética no puede explicarse como un acto que nos pusiese inmediatamente en presencia de un mundo de objetos. Suponemos que sólo puede explicarse, cuando, aceptando la necesidad de asumir una suerte de «dialelo», presuponemos ya un Mundo conformado (si bien no necesariamente del mismo modo a como está conformado nuestro mundo óptico).

En particular, será preciso apelar a procesos orgánicos que tienen lugar antes o después del intervalo temporal a que nos hemos referido. Concretamente será preciso apelar a procesos que tienen que ver con los desplazamientos locales, idas y venidas, del organismo y con la «memoria» de tales desplazamientos. Lo que equivale a decir que las apariencias apotéticas a las que nos dan acceso los teleceptores, y en especial el órgano de la visión, no son directamente «reveladas» por el ojo, sino que presuponen una realidad estructurada preópticamente, y acaso no apotéticamente, sobre la cual podrá ejercerse la

propia visión natural. El problema filosófico de la visión, así planteado, puede verse concretado, como en un escorzo suyo práctico, en aquella dificultad que, a partir del siglo XVII, se llamó el «problema de Molyneaux»: un ciego de nacimiento, que ha formado por el tacto el concepto de una bola esférica, ¿reconocerá, al serle devuelta la vista, tras una operación quirúrgica, la bola esférica táctil en la imagen óptica que el ciego obtiene al mirarla? El problema de Molyneaux, aunque circunscrito al problema concreto de un proceso de fusión de percepciones visuales y táctiles, remueve en realidad la cuestión de las relaciones entre la percepción apotética de la bola (y no sólo en cuanto a su morfología esférica, sino en cuanto a la situación apotética, de presencia a distancia, que ella ocupa «en el escenario») y la percepción táctil previa de esa misma bola.

2. Ahora bien: el escenario, en televisión, es un marco positivo delimitado por la telecámara; pero, a su vez, es una parte del Mundo real, una selección suya. Dicho de otro modo, el marco constituido por la telecámara (el «ojo» de la televisión) conduce a formas positivas en la medida en la que está «ocultando» o negando otras forma y sectores del escenario, de los cuales el operador puede o debe tener noticia. Enmarcar positivamente el escenario real es tanto como mantenerlo iluminado (con luz natural o con luz de lámparas), y es tanto como disponer la cámara para que pueda recibir las oleadas de fotones procedentes de la reflexión de la luz en las formas o en el sector enmarcado del escenario real. La televisión, podríamos decir, es luz: comienza con luz y termina con luz.

Pero la iluminación del escenario real no es la revelación íntegra de la totalidad de una realidad que estuviese oculta por las tinieblas. La luz que, procedente del Sol o de las lámparas del estudio ilumina a personas, objetos o sectores de un escenario, es sólo una selección de la «frenética» agitación electrónica que tiene lugar en la corteza de los trillones de átomos que salen del foco de luz, y que son excitados e ionizados por una energía procedente del exterior. La excitación se mantiene durante intervalos de 10^{-8} seg., intervalos en los que se disparan sus electrones hacia las órbitas más externas de los átomos correspondientes, cayendo después hacia órbitas internas, y despren-

diendo, al caer, energía radiante según cuantos de energía (fotones). El total de esta energía dependerá de la naturaleza del «salto orbital» que haya dado cada electrón. Cuando esta energía alcance valores entre 2 y 4 e.v., se manifestará en longitudes de ondas propias de la luz visible, longitudes en torno a la mitad de un millonésimo de metro ($10^{-6}/2$). Siempre que se produce una variación de la energía de los electrones pueden emitirse fotones. Precisamente es la teoría del electromagnetismo, presidida por las ecuaciones de Maxwell, la que nos ha permitido determinar (contra la metafísica neoplatónica de la luz) la condición de la luz como una franja de un abanico material mucho más plural y rico. Por encima de la luz visible que va a alimentar la televisión (y que alimenta al ojo de quienes preparan su escenario real) están las ondas más largas de radio (10^{6} m) y las ondas largas, en general (10^{4} m), así como también las ondas cortas de radio (entre 10^{2} y 10_{-2}) las infrarrojas (10^{-5}) y, después de las ondas visibles (10^{-6}), las ultravioletas (10^{-7}), los rayos X o los rayos gamma (10^{-12} m). A su vez, dentro de la luz visible, las longitudes de onda variarán para cada color, rojo o azul, como es bien sabido.

Los fotones procedentes de los focos, al incidir sobre el escenario real afectan a la superficie de sus contenidos de distinta manera. Una de ellas (cuando los fotones incidentes sobre un átomo de la superficie de sus contenidos, por ejemplo, la pintura o pigmento que los cubre, tiene la misma energía que un salto dado de sus electrones) es la del choque inelástico, que determina que el átomo excitado (con algún electrón desplazado de sus orbitales ordinarios) absorba la energía de sus fotones; no por ello el átomo afectado irradiará necesariamente un fotón idéntico al incidente, debido a que, durando el período de excitación un lapso de 10^{-8} seg., y siendo el período de vibración de los átomos en la molécula del orden de 10^{-15} seg., resultará que durante la excitación hemos de entender a los átomos como sometidos a campos eléctricos de fuerzas, capaces de alterar su situación «normal».

Otra manera de afectar los fotones a los átomos de la superficie de los «bultos» que llenan el escenario de referencia tiene lugar cuando éstos logran reflejarlos, en parte o en todo, ya sea mante-

niendo los detalles (lo que ocurre en un espejo metálico), ya sea de modo difuso (cuando hay radiaciones en todas las direcciones, en función de la rugosidad de la superficie, por ejemplo, de un papel blanco). O bien se mantienen en su reflexión la misma distribución de frecuencias de los rayos incidentes (el blanco, o el gris), o bien se reabsorben en parte o se reflejan en parte. Un cuerpo teñido de rojo absorberá la franja de frecuencias mayores y reflejará las más bajas. La capa sobredorada que recubre el marco del cuadro que está colgado del escenario E(C) absorberá primero los fotones de mayor energía y reflejará los de energía más baja: por eso el oro se percibe como amarillo.

Ahora bien: una parte de los chorros de fotones (invisibles) reflejados en la superficie de los cuerpos que pueblan el escenario real irá a parar a las retinas de los operadores y se propagará al nervio óptico y a las áreas corticales ópticas correspondientes. En el ojo tendrá lugar una transformación de la luz en impulsos nerviosos, por vía fundamentalmente química (los fotones transfieren electrones de un átomo a otro dejando a algunos ionizados y, por tanto, en disposición de generar o transportar corrientes electrónicas como ocurre con los iones del electrolito de un acumulador). La púrpura retiniana tiene ciertas semejanzas con los preparados para la fotografía; lo que quiere decir que la velocidad de «avance» que propicia es relativamente muy lenta (unos 100 m/seg) respecto de la velocidad de la luz (300.000 km/seg). Esta velocidad «lenta» explica la llamada «persistencia visual» de la retina (durante 1/10 seg), es decir, el hecho de que los fotorreceptores sigan transmitiendo impulsos después de desaparecido el estímulo. Es en este hecho, como es sabido, en donde se funda la posibilidad de ver una secuencia de imágenes de televisión. La retina del ojo está constituida por más de 100 millones de fotorreceptores, muy pequeños, pero que, a diferencia a lo que ocurre en las películas fotográficas, permite reacciones reversibles, lo que les permite renovar continuamente su sensibilidad hacia la luz.

3. La constatación más importante, desde el punto de vista filosófico, que tenemos que hacer, llegados a este punto, es la siguiente:

© Editorial Gedisa

que las «imágenes» de los objetos reales del escenario que se forman en el cerebro de los sujetos operatorios, según el proceso (*progressus*) por el que se desarrollan los fotones reflejados en la púrpura retiniana y en el cerebro, no permiten entender el *regressus* desde el cerebro hasta los objetos reales correspondientes, en su condición apotética. Estos objetos han de postularse como dados previamente, aunque se sostenga la idea de que están siendo perpetuamente reconstruidos. Y la prueba más evidente es ésta: que lo que reconstruimos es una imagen inmanente al cráneo del sujeto operatorio, y no el objeto percibido. Comúnmente se da por supuesto un mecanismo de «proyección». El mismo concepto de *ob-jectum* contiene la metáfora de la proyección de la sombra de un objeto sobre una pantalla. Pero esta metáfora de la proyección es simple fantasía, y obliga a situaciones absurdas. Entre ellas a la necesidad de introducir una especie de superposición de la imagen cerebral O', «saliendo de paseo fuera del cráneo», hacia el objeto O, que habría sido su punto de partida. Es la distinción que pomposamente los «epistemólogos» establecen entre el «objeto de conocimiento» y el «objeto conocido».

Otra parte de los chorros de fotones reflejados en la superficie de los cuerpos que pueblan un escenario real (natural o artificial) incidirá sobre la telecámara. Esta cámara difiere esencialmente de la cámara fotográfica, en cuanto aparato capaz de recibir los fotones reflejados en una película sensible dispuesta en su interior. La cámara de televisión, en lo que tiene de más específico (es decir, en lo que se diferencia de un mecanismo fotográfico o de una simple cámara de vídeo), ha de hacer posible que los fotones reflejados en ella, no solamente «reproduzcan» las figuras dentro de la cámara, sino, por así decir, las lleven más allá, a cientos o a miles de kilómetros. Para ello será preciso transformar las corrientes de fotones en corrientes eléctricas, transformación que fue técnicamente viable gracias al descubrimiento de la célula fotoeléctrica (un descubrimiento casual o accidental que un telegrafista, Mail, había hecho en 1873 al observar que el metal selenio, que se utilizaba como resistencia eléctrica, al ser herido por los rayos del Sol, hacía que se desviase la aguja de su aparato). Al selenio se le llamó precisamente «ojo eléctrico» y pron-

to se montó el dispositivo técnico correspondiente, la «célula fotoeléctrica». Durante los primeros años del siglo XX, Einstein, incorporando la recién propuesta teoría de los cuantos de Planck, formuló la doctrina general del efecto fotoeléctrico, todavía vigente, según la cual la energía cuantizada del fotón habrá de ser proporcional a la frecuencia de la radiación ($E = h\nu$).

Las corrientes electromagnéticas que, llevando la imagen (como «señales» de la imagen o, simplemente, «señales»), salen de la antena emisora, o bien se propagan como ondas radiadas, que habrán de llegar a la antena receptora. Atengámonos a la emisión radiada por la antena emisora. Cuando el campo electromagnético generado por la antena emisora sea interceptado por una antena receptora se generarán en ésta, por inducción, corrientes eléctricas. Las corrientes que «entran» por la antena en el receptor deberán ser sometidas a las transformaciones inversas a las que experimentaron al ser emitidas. Mediante asombrosos dispositivos o ingenios habrá que «desmodularlas» en amplitud (es decir, recuperar las amplitudes o intensidades más próximas a las emitidas), habrá que devolverles su intensidad (si las ondas de la antena emisora llegasen a la receptora con un centésimo de millonésimo de watio, el receptor deberá aumentar la potencia de la señal hasta una watio, es decir, en cien mil millones de veces); habrá que retransformar las corrientes eléctricas en fotones, mediante el llamado «efecto de fluorescencia» en el tubo catódico que se termina en una pantalla, recorrida en zig-zag en correspondencia con el zig-zag de la cámara.

Y lo que decíamos de la visión habrá que decirlo también, y de modo reforzado, de la visión artificial, tecnológica, que la televisión nos depara. La televisión, en cierto modo (al menos, la televisión en directo), no es otra cosa sino una visión que, como la ordinaria, nos pone en presencia de objetos apotéticos. Y por ello, insistiremos de nuevo, la diferencia entre la visión a distancia (apotética) y la televisión no hay que ponerla en esa capacidad de ver a distancia (¿acaso no vemos a grandes distancias, a centenares o a millones de kilómetros de distancia con los ojos naturales, cuando miramos al cielo?), sino en lo que hemos llamado «clarividencia». La visión tecnológi-

ca es una *visión clarividente* (que sortea la opacidad de los cuerpos interpuestos) y no una *visión transparente*.

Sin embargo, aquello que la televisión nos depara son también apariencias, pero apariencias que se nos ofrecen como manifestaciones de situaciones reales que se «esconden» tras los cuerpos opacos. Y la apariencia más específica de la televisión será precisamente esa apariencia que podríamos identificar con el mito de la «Aldea global» que McLuhan puso en circulación. Porque la Aldea global sólo existe en las apariencias de las pantallas. Lo que estamos viendo, aquí y ahora, en directo, está situado acaso a miles de kilómetros. En la aldea real, las cosas tienen, además de colores, sabores, perfumes y tacto; en la Aldea global, las cosas son intangibles, inoloras e insípidas.

Si la visión natural planteaba el problema de la explicación del *regressus* desde la inmanencia de las imágenes retinianas (y del cerebro visual) a las apariencias objetivas apotéticas, la visión tecnológica, la televisión, plantea el problema de la explicación del *regressus* de la inmanencia de las imágenes de la pantalla hasta las apariencias objetivas apotéticas («trascendentes») asignadas a la aldea real que ella nos revela como existentes, no ya sólo en la lejanía, sino al otro lado de los cuerpos opacos.

Y si la explicación de la visión apotética natural nos llevaba a postular una realidad conformada preópticamente (por ejemplo, la «bola táctil» en el «problema de Molyneaux»), la explicación de la visión apotética tecnológica nos habrá de llevar, sin duda, por dialelo, al postulado de una conformación previa del Mundo. Aunque ahora, esta conformación previa del Mundo, postulada desde la televisión, podrá identificarse, parcialmente al menos, con la conformación apotética del Mundo por la visión natural (el «problema de Molyneaux», reexpuesto en el terreno de la televisión, podría formularse de este modo: cuando a alguien, que sólo conoce una aldea real por visión natural, se le ofrece la imagen televisada de la misma, ¿la reconocerá como idéntica?, ¿y en virtud de qué mecanismos?) En cualquier caso, la cuestión central gira siempre en torno a la necesidad del dialelo que consiste en partir de una previa expe-

riencia conformadora de la realidad, según algún género de apariencias, para poder dar cuenta de la visión (o de la televisión) apotética de ese mismo conjunto de apariencias que se nos ofrecen como inmediatas.

De hecho, el mecanismo de la visión natural, propia de los animales superiores, suele ser analizado dando ya por supuesta la conformación de los contenidos del mundo entorno de ese animal, utilizando un inevitable dialelo. Así, preguntas propuestas de este tipo, por los fisiólogos: «¿Cómo llega un vertebrado, un primate o un hombre, a ver *este árbol* que está situado a 20 metros de distancia de sus ojos?» Porque esta pregunta parte ya de la morfología de *este árbol*, que suponemos situado a 20 m del ojo; y lo que se trata de explicar no son los efectos de los torbellinos fotones que, reflejados sobre «algo» que suponemos situado a 20 m, recaen sobre nuestra retina y comienzan descomponiendo la rodoxina de sus bastoncitos para dar lugar a un impulso nervioso que se propaga, a través de las fibras ópticas, a otras partes del cerebro: son los efectos de esos torbellinos recayendo sobre *la morfología del árbol presupuesto*. Lo único que sí podemos explicar es la supuesta «reproducción» en cada cerebro de esa morfología presupuesta; con ello, habremos progresado desde el árbol real supuesto al árbol reproducido en el cerebro. Pero la cuestión es cómo llevar a cabo el *regressus* de este supuesto árbol reproducido en mi cerebro, hasta este árbol apotético real.

Otro tanto ocurre en la televisión. Las imágenes que percibo en la pantalla me llevan a un Mundo determinado de apariencias apotéticas, porque el sujeto televidente tenía ya conformadas las líneas generales de las cosas que se revelan en la pantalla (sin que esa conformación haya de entenderse como si estuviera dada *a priori*). Pero esto es tanto como afirmar que nuestra percepción apotética del Mundo de apariencias, revelado por la pantalla, no es tanto el proceso de la percepción individual de un objeto O por un sujeto S (un proceso que tiene lugar en el contexto S/O), cuanto el proceso de la identificación de morfologías que el sujeto tiene ya constituidas por la mediación de otros sujetos (S1/O1/S2/O2...), con otras morfologías que atribuimos a otros sujetos lejanos, quizá a nosotros, por

© Editorial Gedisa

ejemplo, los operadores de las telecámaras, ocultos tras «murallas opacas». Otro tanto habría que decir de la percepción apotética natural: el árbol que un animal percibe a través de sus ojos no es algo que pueda derivarse dentro del contexto de la relación del organismo animal con el árbol, sino que ha de explicarse como el resultado de un proceso que habrá de partir de una conformación previsual previa de objetos que estarán en el contexto de un grupo de animales; el grupo de sujetos cuyas operaciones puedan ser mutuamente identificadas por referencia a la forma del árbol.

El dialelo en el que se mantiene prisionero el análisis de la percepción visual explica la persistencia de un mismo «modelo exploratorio», aun dentro de sus variantes, relativas al mecanismo de la «reproducción» del «objeto» en el «sujeto»: es el modelo que podría llamarse reproducción por «reflejo homotético» del objeto en el ojo o en el cerebro (si se quiere, en el «alma») del sujeto dotado de visión.

La variante más conocida del modelo la encontramos ya en la Antigüedad, y se reduce a la teoría de la visión como un proceso análogo al de la reflexión de un objeto iluminado en la superficie de un objeto (sea el agua de un lago, sea un metal pulimentado, un espejo). A esta analogía se acogió Aristóteles, fundándose en la observación de los humores acuoso y vítreo de los ojos de los vertebrados. Una segunda variante, propia del Renacimiento, fue la constituida por la cámara oscura; y una tercera variante, ya en el siglo XIX, tras la invención de la fotografía será la que «explica» la visión natural a partir del modelo de la cámara fotográfica. Se dirá que el ojo equivale ópticamente a una cámara fotográfica, en cuanto tiene un sistema de cuatro lentes: (1) la interfase entre aire y superficie anterior a la córnea; (2) la interfase entre superficie posterior a la córnea y humor acuoso; (3) la interfase entre humor acuoso y superficie anterior al cristalino; (4) la interfase entre la superficie posterior al cristalino y el humor vítreo. El ojo tiene también –se dirá–, como la cámara fotográfica, un sistema de abertura variable (iris/diafragma), y una retina, que correspondería a la placa fotográfica. Incluso a la primera capa pigmentada (melanina) de la retina se le asignará una fun-

ción análoga a la que desempeña la pintura negra dentro del fuelle de una máquina fotográfica antigua (sin él, los rayos se reflejarían en todas las direcciones y la difusión haría perder toda forma). Además, así como la lente de vidrio de la cámara fotográfica puede enfocar la imagen sobre un papel, el sistema de lentes del ojo puede enfocar una imagen sobre la retina, una imagen invertida respecto del objeto. La retina, como la placa fotosensible de la cámara fotográfica, se excita químicamente, generándose así un potencial en los bastones y conos (unos 125 millones en cada retina, más 5,5 millones de conos) que se transmite aplicativamente (aunque pueden ser de varios a uno: de la retina sólo salen 900 mil fibras ópticas, lo que indica que unos 140 bastones y 6 conos convergen en cada fibra) a la corteza visual primaria V_1 (la «retina cortical» de Henschen), situada en la fisura calcarina, que se localiza a cada lado de la superficie interna de cada corteza occipital. Sería ya muy forzado decir que la imagen de la corteza visual primaria equivale a la placa revelada, puesto que «el revelado», también necesita hacer intervenir a las áreas de asociación visual (V_3 en las que se discriminan las formas, V_4 los colores y V_5 los movimientos). Aquí, la correspondencia con la fotografía comienza a perderse por completo. En todo caso, como «revelado fotográfico», habría que tomar la imagen, percibida apotéticamente del objeto (lo que obligaría a considerar, no sólo la imagen de la retina ocular, sino también a las imágenes de la retina cortical, como «placas sin revelar»).

La fotografía dio lugar a la cinematografía, que se abrió paso precisamente como una «sucesión de fotografías» capaz de simular el movimiento. Bergson se inspiró en el cinematógrafo para proponer su famosa teoría del «mecanismo cinematográfico de la inteligencia». También la televisión tuvo mucho que ver en sus orígenes con la cinematografía, analizada, a su vez, con relación al ojo. Ahora era el ojo el que devolvía su función de modelo a la telefotografía, y no sólo al revés (como ocurrió en la utilización de la fotografía para analizar el ojo). Para las primeras transmisiones televisadas de fotografías fijas fue decisiva una «inspiración» tomada de la «Naturaleza», en realidad de la «naturaleza» de la retina, que gracias al mi-

© Editorial Gedisa

croscopio (y a la teoría celular que hizo posible aquella inspiración) había dejado de concebirse como una superficie continua (un lago, un espejo), para pasar a ser entendida como un mosaico de más de 130 millones de elementos hexagonales, unidos cada uno de ellos al cerebro por filamentos nerviosos. Por ello se comenzó dividiendo la fotografía fija en unas 200 mil partes, suponiendo que, recogiéndolas punto a punto en el receptor, sería posible recomponer la imagen original (sin que, en principio, fuera decisiva la consideración de la simultaneidad de la emisión de los puntos). En 1924 se enviaron telefotografías «simultáneas» por radio de Londres a Nueva York. La imagen transmitida, arrollada a un tambor giratorio, era iluminada por un haz de luz que se movía sobre el eje de tambor y, de este modo, el haz «exploraba» en espiral toda la imagen, y la luz reflejada, actuando en células fotoeléctricas, era convertida en «tensión de imagen». El receptor la recogía mediante un diodo o válvula moduladora y la aplicaba a una película fotográfica que giraba sincronizada con la emisora.

El análisis de la visión desde la estructura de la televisión puede arrojar, por tanto, resultados interesantes, sin perjuicio de la grosería de este análisis. No se trata, en efecto, de que estos análisis nos deparen un conocimiento más profundo del proceso de la visión natural; se trata, más bien, de lograr ciertos resultados críticos de las teorías tradicionales. La televisión, a su vez, constituye una tecnología imprescindible para intervenir en las operaciones de ciegos a quienes se quiere devolver la visión (el llamado «ojo Dobelle», que utiliza microcámaras de televisión que sustituyen a las retinas oculares, y aun a las corticales: los datos de la cámara de vídeo son ahora organizados por un ordenador, que sustituye a las funciones de las áreas V_1, V_2, etc., de la corteza cerebral, y sus resultados actúan sobre una red de 68 electrodos de platino implantados sobre la superficie de la corteza visual del lóbulo occipital). Esto aproxima, en todo caso, la compleja estructura tecnológica del receptor de televisión al cerebro óptico.

Atengámonos, por ejemplo, a la relación bien establecida por Henschen, hace algunas décadas, entre la retina ocular r y la retina cortical r', situada en el área V_1 de la corteza occipital, que «repro-

duce» aplicativamente las excitaciones que la luz ha determinado en la retina ocular r. Ahora bien, las investigaciones experimentales en fisiología de la visión en primates (mediante técnicas de estimulación por microelectrodos, ablación de los núcleos pertinentes, etc.), confrontadas con observaciones clínicas en humanos (acromatopsias provocadas por lesiones vasculares en V_4; acinetopsias, provocadas por lesiones localizadas en el área V_5: una mujer que percibía sólo formas y colores de objetos o personas inmóviles, no podía ver los movimientos de estos objetos o personas, por lo que veía *aparecer* a las personas de una habitación en lugares distintos, sin percibir sus desplazamientos) parecen demostrar que la visión, en tanto entraña visión de formas y movimientos, no sólo tiene lugar en el ojo (r), ni siquiera en la segunda retina (r'), sino en la llamada «área visual asociativa» de la corteza visual que, en todo caso, no actúa de modo global, puesto que está especializada funcionalmente, como hemos dicho. Y esto suscita, a su vez, el problema sobre la naturaleza del principio (orgánico o inorgánico), que ha de ser capaz de coordinar los diferentes aspectos de lo visible para hacer posible la visión. ¿Hay que buscar un órgano central de control? ¿Será suficiente la coordinación entre las diversas áreas funcionales? En cualquier caso, y en palabras de S. Zeki «ya no consideraremos actualmente a la corteza visual como una mera cronista de los sucesos del mundo exterior, sino como un órgano que, a partir de las informaciones en perpetua modificación que llegan a él, crean activamente las imágenes que el organismo puede explotar eficazmente».

En rigor, no debiéramos hablar siquiera de «imágenes retinianas» a partir de las cuales pudiera establecerse la «percepción visual» en el momento de ser «re-producidas», como en un espejo, por el cerebro: sólo el 20% de los estímulos retinianos pasan al cuerpo geniculado lateral.

En cualquier caso, la coordinación de estas «imágenes» inmanentes al cerebro se mueve en un plano distinto a la cuestión del *regressus* desde esta inmanencia a los escenario apotéticos; y este *regressus* parece imposible si intentamos llevarlo a cabo sin salirnos de la «inmanencia» de los procesos ópticos.

4. A nuestro juicio, sólo sería posible alcanzar este *regressus* si admitimos que la apariencia de los objetos apotéticos no se produce tanto como resultado de una «proyección» en la «pantalla exterior» de formas interiores ópticamente conformadas por el cerebro, cuanto como resultado de admitir su condición de objetos independientes del espacio óptico que se habrán «alejado del ojo» en virtud de procesos de «evacuación de los contenidos». Sin duda, el vacío así obtenido, no existe, en sentido físico absoluto, es una apariencia; y, por este motivo no podría decirse, propiamente, que los objetos se «reproducen» ópticamente en las imágenes retinianas o en los cerebros de quien los percibe. Y si no existe tal reproducción, de lo que podrá hablarse es de un proceso causal, es decir, de un efecto (sinalógico) que el objeto, a través de otros sujetos, determina en el sujeto que lo percibe. Es el mismo «objeto» aquel que estará obrando en el sujeto percipiente, en cuanto miembro, a su vez, de un grupo de sujetos percipientes interconectados. Las imágenes percibidas por los distintos sujetos del grupo, no serán entonces tanto «distribuciones» de patrones universales, cuanto resultados de la abstracción de eslabones intermedios. Las reacciones del cerebro («imágenes») producidas por los objetos exteriores nos permiten dar una interpretación del Mundo externo como una realidad que debiera haber sido previamente experimentada a través las actividades de los sujetos operatorios ligadas a los desplazamientos de los organismos dotados de teleceptores. Un trabajo secular, a lo largo de la evolución orgánica, ha debido ir ajustando (para referirnos al «problema de Molyneaux») la esfera conformada por el tacto, a la imagen «esférica» conformada por el ojo.

Y, si esto es así, cuando pasamos al plano anatomo-fisiológico, habrá que incorporar, para explicar la visión apotética, el proceso mismo del «trabajo» de las áreas visuales de asociación en cuanto implicadas con las fibras efectoras (fibras piramidales o extrapiramidales) que controlan los movimientos de los músculos. Se sabe que todas las fibras visuales se terminan en el cuerpo geniculado lateral, que constituye la única estación de parada donde va a realizarse la articulación de la neurona retiniana y encefálica con la neurona

diencéfalo-cortical. Pero en cada función de las áreas visuales de asociación habrá que investigar la intervención de conexiones con neuronas motoras, aferentes y eferentes; habrá que esperar que las neuronas selectivas de movimientos, en el área V_5, tengan mucho que ver con las que determinan los movimientos de aprehensión de objetos exteriores a través de las extremidades del animal. No se trata, por tanto, de una apelación al concepto de «coordinación óptico-manual». Éste implica un «dialelo vicioso» (supuesto el objeto *k*, será preciso que tanto la vista como el tacto «coordinen» sus impresiones adaptándose al objeto mismo *k* presupuesto). No hay propiamente coordinación óptico-manual en torno al objeto *k* previamente dado, sino *constitución* de este objeto *k*.

§5. Tipos de apariencias televisivas

1. Sin duda, cabe aplicar el concepto de apariencia en cada uno de sus tipos (*Introducción*, 8) a multitud de contenidos, situaciones o procesos relacionados con la televisión. Un cámara y su ayudante que se dispongan a filmar y transmitir en directo el tumulto promovido por un grupo de ciudadanos que protestan haciendo la cola del autobús, puede aparentar ante los ciudadanos que actúa en nombre de una cadena oficial; los logotipos o emblemas de sus uniformes o aparatos son aparentes; los rótulos de determinados despachos de una emisora pueden estar equivocados (incluso de intento), produciendo la apariencia (a), por simulación, ante los visitantes, de que tras las puertas trabajan muchas más personas (r) de las que se ven circulando por los pasillos o instalados en despachos con muros trasparentes.

Sin embargo, es obvio que la consideración de esta diversidad in-finita (indefinida) de apariencias relacionadas con el «mundo de la televisión» haría imposible cualquier análisis pertinente para nuestro propósito de establecer la conexión entre las apariencias y las verdades específicamente televisivas. Porque muchas de estas apariencias, que indudablemente encontramos en el mundo de la

televisión, no podrán considerarse como específicamente televisivas, como internas, características y esenciales a la televisión. Los rótulos que aparentan despachos en unos estudios de televisión no son, en cuanto apariencias falaces (¿de configuración? ¿de conexión?) algo que sea específico y esencial a la televisión; también podemos encontrarlos en unos estudios de radio, o de cualquier otra empresa, como recursos de una estrategia genérica propia de un cierto tipo de propaganda de «imagen». Como *locus* de las apariencias específicas de televisión, consideraremos a las imágenes y flujos de imágenes que se suceden en la pantalla, *locus* que hemos designado con los símbolos Ɛ(P).

Las apariencias que nos ofrece la telepantalla son, en todo caso, muy diversas, y caben muchos criterios para distinguirlas y englobarlas en clases pertinentes para nuestro propósito. Nos interesan, por tanto, aquellos criterios en los cuales las apariencias de la telepantalla, puedan ponerse en conexión con los escenarios (naturales o artificiales) desde las que se emiten y con los sujetos televidentes que las perciben.

Mantendremos, como única *referencia* universal y positiva que nos ha sido posible determinar (a fin de establecer un concepto funcional de «apariencia televisiva») el curso mismo de las imágenes objetivas de la telepantalla. Apariencia televisiva será aquí, por tanto, toda secuencia que aparece en la pantalla de televisión como resultado del funcionamiento del sistema tecnológico que el receptor contiene en su interior («detrás de la pantalla»).

Esta definición, sin perjuicio de su intención positiva (positivista) no suprime la diversidad y heterogeneidad del campo de fenómenos que ella cubre; sólo que la diversidad y heterogeneidad reconocidas habrán de mantenerse dentro de aquellas características comunes que puedan estar implicadas en la definición. Nos atendremos a las dos características que siguen, teniendo en cuenta su pertinencia para nuestro propósito.

La primera característica que atribuimos a todas las apariencias televisivas, según la definición propuesta, con intención «positivista», ha de ser, desde luego, su condición *alotética*. Esta condición se

deriva, por un lado, de la naturaleza fluyente de las imágenes de la telepantalla y, de otro, de los contenidos semánticos de las imágenes en su morfología de tales. Este fluir incesante de una imagen televisiva surge del barrido constante del haz de electrones sobre la placa. La imagen televisiva está formada por 25 cuadros (*frames*) en lugar de los 24 fotogramas de la película de cine, cada cuadro consta de dos campos entrelazados, uno de líneas pares y otro de líneas impares. Cada cuadro contiene, en los sistemas de 625 líneas, no menos de 11 millones de unidades de información por segundo. Y ello nos obliga a reconocer que las imágenes no se dan aisladas, sino compuestas (en sintaxis) con otras antecedentes y consiguientes de la secuencia, que a su vez remite a otras secuencias; las imágenes y las secuencias se refieren alotéticamente las unas a las otras en el plano sintáctico. La semántica de las imágenes de la telepantalla nos obliga a atribuirles una condición alotética, en el plano semántico: en virtud de esta condición, las imágenes de la telepantalla nos llevan a poner (*thesis*) a las imágenes (o secuencias de imágenes) en conexión con otras (*allós*) entidades (a su vez aparentes o reales) exteriores a la pantalla.

La condición alotética de las imágenes de la pantalla ha de entenderse, no sólo en el plano físico-tecnológico (☈) –en el que, evidentemente, será necesario reconocer que la naturaleza óptica de las imágenes es inseparable de su fuente electromagnética–, sino también en el plano semántico –escénico (☇)–, que es en donde la morfología de las imágenes (que se resuelven en puntos-sucesos, líneas-sucesos, físicamente) establecida a escala conveniente manifiesta su condición alotética respecto de otras morfologías de su escala, las que se despliegan en los escenarios. (La condición alotético-semántica de las imágenes de la telepantalla se mantendría incluso en el caso límite en el que estas imágenes representasen al propio sistema tecnológico que está funcionando en el interior del receptor.)

Por lo demás, la condición alotética que atribuimos a las secuencias de la telepantalla en el plano semántico, permite establecer una analogía entre estas secuencias ópticas y el lenguaje de palabras

(que también interviene decisivamente en la construcción de las apariencias televisivas: consideramos ambigua, confusa, y aun errónea, la repetida sentencia: «vale más una imagen que mil palabras»). El lenguaje de palabras (escritas o pronunciadas) consta también de componentes alotéticos, en la medida en que estos componentes sean significantes que nos llevan a significados en principio distintos (otros) de ellos mismos. Pero de aquí no puede concluirse (por frecuente que sea la práctica de esa conclusión injustificada) que todo proceso alotético deba ser considerado como un lenguaje, que todas las secuencias de la telepantalla, no sólo las que tienen la estructura lingüística explícita de un lenguaje de palabras, sino también las secuencias de imágenes hayan de ser consideradas como lingüísticas. Todo significante es alotético, pero no todo lo que es alotético es un signo, y, menos aún, un signo lingüístico. La morfología de los colmillos de una fiera obliga a reconocerlos como alotéticos respecto de su presa, como la morfología de la cabeza de un fémur obliga a reconocerlo como alotético, respecto de su acetábulo. Pero no por ello podrán considerarse los colmillos, o las cabezas de fémur, como significantes (ni siquiera como apariencias) de presas o de acetábulos respectivamente (otra cosa es la posibilidad de establecer, sobre estas morfologías alotéticas una relación ulterior de signo).

Como segunda característica general que atribuimos a las apariencias positivas de la televisión $\mathfrak{E}(P)$, nos referiremos a la implicación (objetual, no proposicional) entre ellas y el sujeto televidente S(t), en tanto es un sujeto operatorio. De aquí se deriva una consecuencia que consideramos fundamental para la «teoría de la televisión»: que el proceso de la formación de apariencias televisivas, en lo que tiene que ver con las verdades televisivas, ha de tener lugar a escala de las morfologías dadas en $\mathfrak{E}$, y no a escala de las morfologías dadas en $\mathfrak{F}$. Esto vale, en particular, a escala de los procesos que corresponden al «sujeto fisiológico», en tanto que ya no es un sujeto estrictamente operatorio, es decir, en tanto que el sujeto televidente es considerado desde la estructura de sus órganos teleceptores (vista y oído). El *aparecer* en la pantalla de las imá-

genes es un proceso fluyente en cuya misma positividad (que no se reduce, por tanto, al plano fisicalista) está implicado el sujeto televidente, en cuanto sujeto operatorio, al margen del cual se desvanecería la morfología constitutiva de las propias apariencias en cuanto tales.

2. Ahora bien: en el curso de las apariencias, en cuanto proceso fluyente (temporal) cabe establecer siempre un *intervalo presente* que habrá de ser delimitado en función del sujeto televidente. El presente de un curso de apariencias televisivas podría definirse como el intervalo temporal en el cual estas apariencias están siendo percibidas por un sujeto televidente. La gran ventaja de este concepto de «presente televisivo», sin perjuicio de su carácter borroso, es que todos los *presentes* de los millones de televisores que funcionan en el planeta pueden considerarse como objetivamente simultáneos si se tiene en cuenta que la velocidad de la luz permite considerar, salvo desfases despreciables, a todos los momentos de recepción como simultáneos. (Otra cosa ocurriría en el caso de que las transmisiones televisadas tuvieran lugar entre lugares de espacio –planetas, plataformas, satélites artificiales– situadas a distancias *n.c* significativas. Por lo demás el presente (simultáneo) televisivo, y aquí reside el carácter borroso del concepto (no por ello menos riguroso), no puede reducirse al *nunc* puntual (a la hora instantánea) atribuible al tiempo del espectador. Si mantenemos la idea de que lo específico de la televisión (lo que la diferencia, por ejemplo, del cinematógrafo) es la clarividencia, teniendo en cuenta que ésta ha de ir necesariamente referida a escenas ocurridas o transmitidas en un tiempo prácticamente simultáneo a su aparición en la telepantalla), habrá que concluir que los escenarios que pueden considerarse como específicamente televisivos serán aquellos en cuyo presente, es decir, en el «curso dramático» de la ocurrencia de un círculo de secuencias dotado de sentido, (por tanto, «segmentable») podamos suponer implicado el presente de los telespectadores. Otra cosa son las dificultades para delimitar en cada caso (estamos ante «conjuntos borrosos») el radio de un «círculo de presente televisivo», tomando como centro suyo un instante dado del curso del receptor y del emisor. Por ejemplo, una se-

cuencia de imágenes en directo, de cinco minutos de duración, que nos ofrece en un escenario urbano la colisión de dos automóviles, el incendio de uno de ellos, la intervención de la policía y de los bomberos y la retirada de los heridos en una ambulancia, puede constituir un círculo de «presente dramático» televisivo.

3. Conviene, ante todo, ilustrar a través de las apariencias televisivas, así definidas, los tipos de apariencias que, en general, es decir, como tipos de apariencia, tanto televisivas como extratelevisivas, hemos considerado en la *Introducción*, 9, de este Ensayo.

Refirámonos, en primer lugar, a las apariencias falaces y, dentro de ellas, a las apariencias por configuración. La imagen (a) de un ciudadano que aparece en la pantalla disfrazado de un personaje conocido (r) podría pasar como ejemplo de una apariencia de presencia; la imagen (a), construida como «imagen media» –en el sentido de Galton– de un determinado conjunto de ciudadanos, pero que es presentada junto con otras imágenes de ciudadanos concretos, podría servir de ejemplo de apariencia de presencia configurada, pero irreal (r, en cuanto «imagen media» es irreal en el mundo de los individuos humanos).

Acaso la mejor ilustración de lo que pudiera ser una apariencia de ausencia en televisión (una «apariencia eleática» específica de la televisión) fuera la estructura misma de las imágenes de la pantalla en tanto son interpretadas como lo que vemos al mirar por una ventana. Porque ahora, lo que conceptuamos como la apariencia no va referido a alguna configuración positiva en particular, sino precisamente a la ausencia de las configuraciones interpuestas, a saber, los cuerpos opacos (muros, cordilleras, la tierra misma) que se interponen entre la telepantalla y los escenarios lejanos que a través de ella se nos hacen presentes.

El «montaje» es la fuente principal de las apariencias falaces por conexión: alteración del orden de las secuencias, interpolaciones, composición de secuencias meramente sucesivas presentadas para sugerir una concatenación causal (*post hoc ergo propter hoc*). Habría que reseñar aquí el *momento apariencial* asociado al efecto de los «efectos de los ángulos de cámara» sobre la aceptación por el electo-

rado de un determinado candidato político[2]. Las sustantivaciones son también las principales fuentes de constitución de las apariencias falaces por desconexión (nos es presentado un soldado atacando ferozmente a un enemigo; pero ha sido eliminado el grupo de enemigos que, con no menor ferocidad, atacan al soldado).

Nos referiremos, en segundo lugar, a los diversos tipos de apariencias veraces, teniendo siempre en cuenta que la veracidad sólo puede ser acreditada, en principio, cuando se establezca la conexión efectiva de las apariencias con las realidades (r) que les correspondan.

Las apariencias veraces más notorias de la televisión serán aquellas en las que esté acreditada una conexión causal (sinalógica) entre la apariencia (a) (como efecto) y la realidad (r) (como causa de aquella apariencia), al margen de que entre (a) y (r) medien relaciones de semejanza que, en ningún caso, se excluyen. La imagen (a) de un Jefe de Gobierno hablando desde su despacho es un efecto producido en la telepantalla por el propio Jefe de Gobierno, en cuanto su figura refleja las corrientes de fotones que habrán de ser recogidas por las cámaras y transmitidas ulteriormente hasta las pantallas (dejamos de lado los problemas que plantean las diversas tecnologías utilizadas para la transmisión, especialmente las que implican una digitalización que, sin embargo, pueda considerarse mecánica y no propiamente operatoria). En el supuesto de que el Jefe de Gobierno hubiera sido un doble suyo (un sustituto o un suplantador), la apariencia de la telepantalla seguiría siendo veraz, en cuanto efecto de otra apariencia, a saber, la apariencia por sustitución del Jefe de Gobierno por otra persona.

Cuando la relación entre las apariencias y las realidades correspondientes sean de índole isológica (o analógica) la veracidad de las apariencias sólo puede alcanzar diversos grados de verosimilitud, o incluso de probabilidad. Las conexiones causales o sinalógicas, en

[2] Véase Felícismo Valbuena de la Fuente, *Teoría general de la información*, Madrid, Noesis, 1997, pág. 575.

© Editorial Gedisa

general, implican relaciones de semejanza. Puedo ver en la pantalla las secuencias de una operación quirúrgica de corazón; a medida en que las semejanzas (apreciadas por un cirujano) sean más detalladas las probabilidades de que las secuencias televisadas sean veraces, y no una mera reconstrucción teatral del quirófano, aumentará.

Hay situaciones mixtas (de veracidad causal y de verosimilitud) que nos ponen delante de disposiciones más difíciles de analizar y que requieren un análisis más sutil. Me limitaré a la consideración de una situación en la que participé personalmente. Durante la grabación de una larga entrevista, calculada para ser transmitida en falso directo, se me invitó, en un momento dado, a levantarme del sillón en el que yo estaba sentado, recogiendo de la mesa los folios que yo estaba escribiendo; con ellos en la mano, tuve que atravesar la habitación en dirección a la librería de enfrente. Pero, al levantarme, en lugar de los folios que acababa de escribir, tomé, por descuido, otros folios del mismo formato, y que resultaron ser propiedad del productor. Sin embargo, la escena del «transporte de los folios» fue del agrado del cámara y del productor mismo. Sin embargo, cuando devolví a su dueño los folios que acababa de advertir como ajenos, el productor me dijo en tono filosófico: «Ya ve usted cómo mentimos en televisión: va a aparecer usted en pantalla llevando sus papeles cuando lo que en realidad ha llevado son mis facturas». Y añadió, generalizando: «En televisión, todo es mentira».

Ahora bien, y dejando aparte la generalización: ¿estaba justificado considerar como falaces a las apariencias (a) de los folios que iban a salir en pantalla, respecto de los folios (r) escritos por mí? A mi juicio, no, siempre que las apariencias (a) no tuvieran diferencias discernibles y visibles respecto de las apariencias (a') que hubieran resultado si yo hubiese transportado mis propios folios. Pero, de hecho, lo que podría apreciarse en pantalla eran imágenes de unos folios genéricos, en las cuales las especificaciones (folios escritos con facturas, folios escritos con textos filosóficos) eran irrelevantes. Queremos decir, no sólo que eran inapreciables desde el punto de vista de la percepción, sino que eran lógicamente inexistentes, puesto que las diferencias quedarían neutralizadas por *ecualización*.

De este modo ya no sería exacto decir que «unas facturas estaban representando falazmente a los folios de un ensayo filosófico». La cámara se había encargado de *ecualizarlos* a un nivel genérico, que es el único que podía *aparecer* en pantalla, tanto si los folios hubieran sido «los auténticos», como los sustitutos indiscernibles.

4. En función de estas características generales que hemos atribuido a las apariencias televisivas de la televisión, la distinción fundamental que sería preciso establecer (situándonos desde luego en la perspectiva del sujeto televidente en cuanto intérprete de unas apariencias que, a su vez, nos pueden devolver a ese presente de partida) pondría a un lado las *apariencias (positivas) radicales* (como las denominamos por los motivos que damos a continuación), y a otro lado, las *apariencias (positivas) formales*. Esta distinción puede ponerse en correspondencia a su vez con otra distinción que hemos considerado como central en una «teoría filosófica de la televisión», a saber, la distinción entre *televisión material* y *televisión formal*.

En efecto, la «televisión material» cubre el conjunto de situaciones en las cuales el televidente, ante la telepantalla, está percibiendo (viendo, escuchando) secuencias que podría percibir por otras vías alternativas a las que consideramos como específicamente o formalmente televisivas, y que no serían otras sino aquellas en las cuales la fecha dramática de las escenas televisadas fuera la fecha del presente de los televidentes. Una película cinematográfica, retransmitida desde una emisora de televisión, es, como ya hemos dicho, un ejemplo de televisión material; toda la tecnología televisiva se utiliza para transmitir contenidos que pueden ser recibidos en una sala de proyección de películas. La cinta de vídeo que alimenta la pantalla de nuestro receptor es también un caso de televisión material. Pero también hay que considerar como televisión material a todas aquellas emisiones que, aunque hayan sido originalmente televisión formal, se re-transmiten en falso directo o, simplemente en retrospectivo.

A partir de las distinciones propuestas podemos denominar «apariencias radicales» a aquellas secuencias de la telepantalla que forman parte de la televisión material; apariencias radicales porque

sus raíces están arraigadas en suelos muy diferentes de los de la televisión formal. El 90%, por decir algo, de lo que ordinariamente se entiende por televisión, desde una perspectiva sociológica, es, probablemente, televisión material, sin que ello merme su capacidad de influencia social.

5. Estableceremos, de acuerdo con las ideas expuestas, un primer criterio de clasificación tomando en consideración la posición que, respecto del «presente televisivo», mantengan las secuencias televisivas en su dimensión semántica. Es evidente que la clasificación que esta perspectiva impone ha de ser paralela a la clasificación de las posiciones del tiempo, tal como las hemos definido en el párrafo 2, a saber, la posición de pasado, la posición de presente y la posición de futuro, a los cuales añadiremos, en cuanto indefinido o indeterminado, un tiempo aoristo. Cuando vemos en directo a un político que pronuncia su discurso de recepción en el Parlamento, o contemplamos en directo un partido de fútbol, presuponemos que el tiempo de las apariencias, es, sin duda, el tiempo presente.

Un segundo criterio, que tomamos de las funciones o dimensiones alotéticas de las secuencias de imágenes en cuanto análogas a las secuencias lingüísticas, permite clasificar las apariencias en representativas, apelativas y expresivas. La atribución a las apariencias de alguna de estas dimensiones no siempre está fijada y puede tomarse el criterio *emic* del receptor, en primera persona. La declamación de un actor en una obra de teatro puede tomarse, si es experimentada en tiempo presente y en primera persona, como una apariencia expresiva, pero si es interpretada en tercera persona, y en tiempo pretérito, puede alcanzar un valor meramente representativo.

El tercer criterio se atiene a la doble posibilidad que ha de tener una secuencia de apariencias de ofrecérsenos de un modo directo (o de grado cero), es decir, según sus inmediatos contenidos semánticos (las imágenes de una multitud huyendo de la erupción de un volcán, o la predicción diaria del tiempo para días sucesivos), o bien de un modo reflejo, es decir, cuando la secuencia de apariencias contiene una *reflexión* sobre otras apariencias de grado cero. El mapa del tiempo que usa el meteorólogo en sus intervenciones diarias puede

considerarse como un conjunto de apariencias directas; el mapa del tiempo intercalado en una obra de teatro, utilizado por un maestro actor, puede considerarse como una apariencia refleja o indirecta.

Cruzando los tres criterios para clasificar las apariencias que hemos enumerado obtendríamos una tabla como la siguiente.

Funciones Tiempos o modos	Representativa	Apelativa	Expresiva
Pretérito	Modo retrospectivo	Modo apelativo-histórico	Modo biográfico
Presente	Modo indicativo	Modo dialógico	Modo expresivo
Futuro (predicción del tiempo)	Modo prospectivo (parenético, exhortativo)	Modo imperativo desiderativo	Modo optativo
Aoristo indefinido	Modo (indefinido)	Modo apelativo lírico, etc.)	Modo dramático
Aspecto	directo o reflejo	directo o reflejo	directo o reflejo

Por supuesto, las diferentes clases de apariencias televisivas que figuran en la tabla se cruzan con los tipos generales de apariencias cuya tipología dimos en la Introducción, 9.

§6. Sobre las modulaciones de la Idea de Verdad en la televisión

1. La Idea de Verdad ha sido entendida, y lo sigue siendo, de maneras muy diversas, de las que la doxografía (o la lexicografía) nos da cuenta. En general, la Idea de Verdad (y en particular la Idea de Verdad en televisión) suele ser interpretada como una Idea afec-

tada por un coeficiente «axiológico»: unas veces, en efecto, la verdad se muestra como un valor supremo o, al menos, como condición para el logro de valores supremos («la verdad os hará libres»); otras veces, la verdad es devaluada por los escépticos en cuanto componente de la vida («¿qué es la verdad?»), o incluso considerada como un contravalor («la verdad aniquila»). Pero no falta quien intenta reducir la Idea de Verdad a la condición de una Idea neutra (por ejemplo, a un simple símbolo, junto con la falsedad de «valores veritativos», «0» y «1», para «evaluar» los enunciados de la Lógica de proposiciones), o incluso superflua (la expresión «$[(a+b)^2 = a^2+b^2+2ab]$ es verdad» sería equivalente, según una determinada interpretación del «criterio de adecuación» de Tarski, a la expresión: «$[(a+b)^2 = a^2+b^2+2ab]$.

2. Puede decirse, en todo caso, que el término «verdad» no es unívoco. Tiene muchas acepciones que, sin embargo, tampoco han de considerarse, al menos todas ellas, como enteramente inconexas, como si el término «verdad» fuese equívoco. En la medida en la que podamos establecer conexiones o proporciones (simples o compuestas) entre estas acepciones del término «verdad» estaremos autorizados a afirmar que nos encontramos ante una idea análoga (analógica); como si las diferentes acepciones de la Idea de Verdad, por su analogía, pudieran interpretarse como valores (es decir, modos, modulaciones) de una función cuya característica sería preciso determinar o presuponer ya determinada.

Por nuestra parte, y en la medida en que no intentamos en este lugar ofrecer una enunciación doxográfica, lo más completa posible, de las acepciones *emic* del término verdad, nos limitaremos a presentar una exposición sistemática (taxonómica) de un conjunto de modulaciones de Idea de Verdad que juzgamos más pertinentes para el propósito de este Ensayo. Y este propósito implica que hemos de partir de la presuposición de ciertas coordenadas definidas (puesto que consideramos imposible llevar a cabo una sistematización filosófica, no meramente léxica, de las modulaciones de la verdad, desde el «conjunto cero de premisas»), y aun una Idea de Verdad ya establecida. Por lo demás, un conjunto sistematizado de modu-

laciones de la Idea de Verdad podría servir también para establecer una «teoría de teorías» sobre la verdad, siempre que la diversidad de estas teorías pudiera hacerse consistir, fundamentalmente, en el intento de reducir las modulaciones de la verdad reconocidas a alguna de ellas, tomada como «primer analogado».

3. La Idea de Verdad desde la que vamos a proceder en nuestra sistematización vincula esta Idea a la de Identidad. Presupondremos que la Idea de Verdad implica (tomando el verbo «implicar» no en el sentido técnico específico que le otorga la Lógica de proposiciones, sino en el sentido genérico, heredero de su etimología, por el que se aplica también a clases, a objetos en general o a estructuras) la Idea de Identidad, sin que por ello sea lícito concluir que la Idea de Identidad implica siempre la Idea de Verdad, ni tampoco que la Idea de Verdad implique siempre la Idea de Identidad.

Ante todo, la Idea de Verdad no implica siempre, de modo unívoco la idea de Identidad, como tampoco el concepto de «clase lógica» implica siempre de modo unívoco, la Idea de multiplicidad de elementos. Pero por analogía dialéctica (de atribución) hablamos de «verdad» cuando sea posible demostrar la imposibilidad (la contradicción lógica) de la identidad entre términos dados, como también por analogía hablamos de clases nulas o vacías cuando podemos construir, mediante operaciones de clases, una clase que no es propiamente clase porque no tiene multiplicidad alguna en su extensión (tal es el caso de la clase que resulta de la operación «producto de clases» cuando las clases operadas son disyuntas). La fórmula pitagórica $x^2+y^2 = z^2$, cuando x, y, z son variables cuyos valores se extienden en el campo de los números naturales, expresa una *verdad positiva* (es decir, una identidad) para ciertos valores de las variables (por ejemplo, para x =3, y=4, z=5); en cambio, la generalización que Fermat propuso de esta fórmula $x^n+y^n=z^n$ se considera falsa (en el sentido de que ella expresa una «identidad imposible», una «contradicción lógica») a partir de la demostración que Andrew Wiles propuso en 1996, para todos los valores de n>2. Pero esto nos permite decir que la fórmula ($x^n+y^n=z^n$) en cuanto representa una *identidad nula* (o negativa) para todo n>2, tiene una *verdad nula* (o

negativa), una verdad-0, en la medida en que haya podido demostratse que es una contradicción lógica y no una mera no-verdad o apariencia. Escribiremos $[(x^n+y^n=z^n)=0]$, para $n>2$, o, lo que es equivalente $[(x^n+y^n)\neq z^n]=1$.

Por su parte, hay identidades que, al menos formalmente, o en sí mismas consideradas, no son ni verdaderas ni falsas (por ejemplo, el esquema de identidad en el que hacemos consistir el concepto de circunferencia definido por lugares geométricos); pero también hay identidades falsas (por ejemplo, la identidad efectiva –metálica, de papel– de una moneda falsificada). Si concebimos a la verdad como implicando a una identidad (aunque no recíprocamente) es porque agregamos a la Idea de Verdad condiciones determinadas.

Y, ante todo, la condición de estar enfrentada (confundida, mezclada, oculta, etc.), con la apariencia o con el fenómeno (con el engaño, con la simulación, con la mentira, con el error, con la hipocresía...); y, sobre todo, la condición de constituirse como verdad en el momento en que se logre, mediante las operaciones dialécticas pertinentes, su segregación o depuración respecto de las apariencias a las cuales la verdad se supone siempre referida.

La apariencia, sin embargo, no la entenderemos simplemente como la no-realidad, sino más bien como una fase o momento indeterminado de la realidad, respecto de aquellas otras fases con las cuales pudiera identificarse constitutivamente como verdad. Apariencia será, según esto, tanto la manifestación, reflejo, etc. (en fases o momentos parciales suyos) de una realidad, como la ocultación de la realidad (a través de esas fases o momentos). En esta indeterminación haríamos consistir su condición de apariencia.

La apariencia, por sí misma, no podrá, por tanto, llamarse veraz ni falaz; a lo sumo, hasta que se determine su valor, será simplemente «verosímil». Esta pieza de metal (que no es una no-realidad) es aparentemente una moneda auténtica, pero podría ser una moneda falsa. Es una apariencia de moneda que sólo después de contrastada (probada, demostrada) se determinará como moneda verdadera (como apariencia veraz) o como moneda falsa (como apariencia falaz). La «apariencia de moneda» se constituye gracias a las caracte-

rísticas comunes (genéricas) que puedan compartir las monedas verdaderas y las falsificadas. Desde este punto de vista se comprende por qué las apariencias no implican necesariamente a las verdades (cuando no es posible deshacer la indeterminación, o cuando se ttata de apariencias de apariencias), y por qué las verdades implican las apariencias, siempre que presupongamos que una tealidad no tiene jamás una estructura megárica, sino que está mezclada, confundida o reflejada con otras realidades.

La concepción dialéctica de la verdad, en cuanto negación, rectificación, desocultación, etc., del error o de la apariencia, daría cuenta, por de pronto, del proceder de quienes consideran (como F.P. Ramsay) a la verdad como un atributo o predicado de una proposición y, además, como predicado idempotente, tautológico, redundante, o superfluo. La razón de este proceder residiría en la desconsideración de la naturaleza dialéctica de la Idea de Verdad. En «[$(a+b)^2 = a^2+b^2+2ab$] es verdad», el término «verdad» no es sólo un ptedicado de la fórmula algebraica (en cuyo caso la predicación podría ser interpretada como redundante o superflua), sino que es también la negación crítica de otras fórmulas erróneas con apariencia de verdades ([$(a+b)^2 = a^2+b^2+ab$]); una negación que nos remite necesariamente a la prueba de esta verdad. De otro modo, la verdad no tiene por qué interpretarse aquí como un predicado global de la fórmula, sino como una relación de «identidad interna» establecida entre los miembros de esa misma fórmula. Al atribuir el predicado «verdad» a la fórmula algebraica de referencia no estamos únicamente redundándola (a lo sumo, añadiéndole una connotación «enfática» que sería, en todo caso, extrínseca a la fórmula misma), sino oponiéndola a otras fórmulas de su «entorno» y regresando, por tanto, a su demostración. Al predicar la verdad de la fórmula algebraica de nuestro ejemplo, lejos de reducirnos a una suerte de reiteración de la propia fórmula, estaríamos pidiendo regresar hacia la naturaleza de su estructura que, en este caso, es una estructura combinatoria en la que los miembros de la «igualdad» se vinculan como identidades a partir de su apariencia tipográfica (en la que se confunden, por ejemplo, las funciones de las letras «a»

y «b» como variables numéricas y sus funciones como indeterminadas algebraicas).

4. Pero las apariencias (o engaños o mentiras o simulaciones o confusiones) sólo pueden constituirse en función de sujetos operatorios, humanos o animales, es decir, en función de sujetos dotados de *vis cognoscitiva* y de *vis appetitiva* (de percepción y de hambre, por ejemplo). En consecuencia, tendremos que reconocer que la verdad dice siempre, aunque sea indirectamente, relación a los sujetos o grupos de sujetos operatorios que sean capaces, en su caso, de «segregarla» de los fenómenos o de las apariencias.

Precisamente por esta condición dialéctica (o crítica) de la verdad, respecto de unas apariencias previamente dadas ante unos sujetos operatorios, nos vemos obligados a abandonar la costumbre de quienes se empeñan por entender, exclusivamente, la verdad como un predicado o atributo del «conocimiento», como si la verdad sólo pudiera alcanzar significado en su condición de «predicado de un conocimiento». Es gratuita la pretensión de circunscribir el análisis de la Idea de Verdad en el ámbito de la llamada «Teoría del conocimiento» (que otros designan como «Epistemología»). El término «conocimiento» suele ser tratado (por ejemplo por la «epistemología genética» de Piaget) como un término del vocabulario psicológico, en la medida en la que ha de ir referido a un *sujeto* cognoscente en su relación con los *objetos* conocidos. Sin embargo la relación S/O sólo puede llamarse de «conocimiento», en sentido epistemológico, precisamente cuando el conocimiento sea verdadero. Sólo el conocimiento verdadero es verdadero conocimiento (Platón, *Teeteto*, 186-D). Pero esto debiera llevarnos a reconocer que el conocimiento se define por la verdad, y no la verdad por el conocimiento.

Una cosa es que la verdad presuponga un sujeto operatorio (llámesele «sujeto cognoscente», si se quiere) y otra cosa es que este sujeto operatorio haya de figurar siempre en la Idea de Verdad. Una cosa es que esta fotografía haya sido realizada por un fotógrafo y otra cosa es que el fotógrafo deba aparecer en la fotografía.

Dicho de otro modo: el término «verdad» no es un término que pueda considerarse como si perteneciese exclusivamente al vocabu-

lario epistemológico; también forma parte del vocabulario ontológico. El predicado «verdadero» puede afectar a un objeto, y no a un conocimiento, sin perjuicio de que aquel objeto deba ser conocido. «Esta moneda es verdadera» no expresa sólo la evaluación (cognoscitiva, metalingüística, acaso meramente enfática), de una proposición tal como: «esta pieza metálica es una moneda» (si ello fuese así se abriría un proceso *ad infinitum*: «esta moneda es verdadera» es verdadera..., etc.); establece una evaluación de la *moneda fenoménica* misma, es decir, de esta pieza metálica redondeada y acuñada. Una evaluación que no va referida únicamente a su *unidad* real (o al *ser* de la pieza metálica, según la definición: *veritas est id quod est*), sino a su *identidad*, que se constituye, no sólo en función de características isológico-distributivas, exigidas por la ley, sino también en función de sus características sinalógico-atributivas, relativas a su génesis. En efecto, una moneda es falsa si, aunque tenga características iguales a las verdaderas (incluso indiscernibles, según criterios dados) no procede del mismo cuño o troquel del que proceden las monedas verdaderas. Al afirmar: «esta moneda es verdadera» no estamos añadiendo simplemente un «coeficiente enfático» a la consideración (o petición de principio) de esta pieza metálica como moneda, ante quien eventualmente duda de su autenticidad; ni estamos reduciendo la verdad de la moneda a la apariencia «indiscernible» (según los métodos de análisis disponibles). Estamos también asegurando, por de pronto, que «esta moneda» aparentemente no es falsa, sino que forma parte de la «serie legal» y que, por lo tanto, no estamos afirmando una simple tautología, sino que existe un contexto objetivo en que las monedas verdaderas y las falsas se pueden confundir en el plano de las apariencias. Esto es tanto como decir que dadas monedas p y monedas q, no será posible considerar como falsas o verdaderas «por sí mismas» (por ejemplo, en virtud de su estructura química distributiva, de sus inscripciones) a algunas de ellas si no se introduce el proceso genético de la acuñación. Proceso en el que intervienen sujetos operatorios de diferentes órdenes, por ejemplo, acuñadores oficiales o falsificadores. Si considero falsas a las monedas p y verdaderas a las q, no es porque me esté referiendo al

«conocimiento proposicional» que los sujetos puedan tener acerca de la génesis o de la estructura de tales monedas. La moneda *p* no es falsa porque alguien la conozca como tal, sino que alguien la conoce como tal por serlo. Quien fabricó una moneda *p* o *q* puede conocerla como falsa o verdadera, pero esto no la hace verdadera o falsa. Y el que la utiliza puede desconocer si *p* o *q* son verdaderas o falsas sin que esto las haga falsas o verdaderas.

La identidad constitutiva de una verdad, según lo que precede, implicará siempre, aunque sea en un plano oblicuo, al sujeto operatorio. Sólo este sujeto puede moverse en un terreno en el que la identidad de referencia sea capaz de interceptar con otras identidades dadas, de tal modo que el sujeto operatorio pueda confundir, y de hecho confunda, lo verdadero y lo falso, (como confunde lo verdadero y lo falso, quien, al comprar o vender algo en el mercado, no se apercibe de si las monedas con las que paga son falsas o verdaderas). Cuando se descubre que la identidad de la serie *p*, que funciona en el mercado como una verdadera moneda, es «falsa» es cuando nos veremos obligados a reconocer que no es verdadera (auténtica) frente a otras monedas cuya verdad podamos asegurar.

5. La concepción dialéctico-crítica de la Idea de Verdad a partir de una identidad capaz de suprimir la indeterminación de las apariencias nos permite establecer una taxonomía sistemática de las modulaciones de Ideas de Verdad que buscamos.

En efecto, partiendo del supuesto de que la identidad o, si se prefiere, el *locus* de la identidad no se encuentra en el ámbito de la Ontología general (desde el punto de vista del materialismo filosófico la *materia ontológico general* no es ni verdadera ni falsa), habremos de referir siempre la verdad al «Mundo», es decir, a la Ontología especial. Por tanto, como hemos dicho, la verdad (como la falsedad) estará siempre en función, de un modo u otro, de los sujetos operatorios en torno a los cuales se constituye ese mundo. La conexión de la verdad con los sujetos operatorios prácticos explica el «coeficiente axiológico» que acompaña siempre a la verdad y a la falsedad.

De acuerdo con este planteamiento, será preciso distinguir dos situaciones genéricas dotadas de un significado inmediato en lo

que a la constitución de las modulaciones de la Idea de Verdad se refiere.

Situaciones-1. Son las situaciones en las cuales pueda afirmarse que el sujeto operatorio se encuentra formalmente segregado de las figuras de las identidades que pueden ser probadas como constitutivas de la verdad. Las situaciones-1 permitirán definir al tipo de verdades que englobaremos bajo el rótulo de «verdades impersonales».

Situaciones-2. Son las situaciones en las cuales pueda afirmarse que el sujeto operatorio se mantiene formalmente presente (aunque en distintos grados) en las figuras de la identidad constitutivas de la verdad. Las situaciones-2 permiten definir el tipo de verdades que pudieran ser consideradas como «personales» (aunque en un sentido asertivo, no exclusivo, si aceptamos la realidad de sujetos operatorios no personales, sino animales).

Las situaciones-1 se corresponden, cuando nos circunscribimos al ámbito gnoseológico constituido por las ciencias positivas, a las que venimos denominando situaciones-α; las situaciones-2 se corresponden, por su parte, a las situaciones-β. Este paralelismo no autoriza, sin embargo, a reducir las situaciones-1 a las situaciones α, ni tampoco las situaciones-2 a las β; más propio sería ensayar la reducción recíproca.

Situaciones 1 significativas para determinar las modulaciones impersonales de la Idea de Verdad

En las situaciones 1, tal como las hemos definido, el sujeto operatorio que establece la identidad sobre las que se constituye la verdad correspondiente se mantiene «segregado» de la verdad constituida. Y esto puede ocurrir de dos maneras:

(A) O bien en la forma de una segregación parcial, que no elimina enteramente al sujeto de las relaciones entre los términos «impersonales» que constituyen la estructura de la identidad, sino que los segrega de tal identidad, aun manteniéndolos como sujetos que

han de estar *presentes* a la identidad (como si esta se manifestase como tal únicamente ante el sujeto, o por la mediación formal del sujeto).

(1) En la modulación de la verdad como *verdad de apercepción* (correspondiente a la acepción tradicional de la verdad como «presencia concreta» de la cosa que se des-cubre o manifiesta ante un sujeto capaz de percibirla), la cosa percibida ha de mantenerse en presencia del sujeto que la percibe, si bien este sujeto no tiene por qué figurar como involucrado en la cosa misma percibida, puesto que precisamente figura como «exento» respecto de ella. Aquí, la verdad se opone a la mera apariencia, a la confusión o indistinción (próximas a la ilusión, alucinación o pseudopercepción) de una cosa. Es la verdad que, en el derecho procesal, se supone patrimonio de los «testigos de vista». La verdad de apercepción («es verdad, porque lo estoy percibiendo, que esta ardilla está trepando por este árbol») no es una verdad meramente empírica o sensorial, como si fuera la verdad de una situación concreta que se hace presente sin más ante mis ojos, al abrirlos. La verdad de mi apercepción, sin perjuicio de su condición de verdad en primera persona, pero inserta en un círculo de verdades en segunda y aun en tercera persona, aunque se refiere a una situación muy concreta, presupone largos procesos de identificación de formas –árbol, ardilla– y de composición lógica de las mismas. «No es el ojo el que ve, sino el Logos a través del ojo».

(2) En la modulación de la verdad como *verdad de producción* (el *verum factum*) el objeto producido (el «ingenio», por ejemplo) mantiene su identidad sin necesidad de la presencia del sujeto operatorio (como era el caso de la verdad de apercepción); pero, en cambio, el sujeto operatorio queda involucrado de algún modo en el producto y ha de ser tenido en cuenta en el momento de explicar determinados aspectos («teleológicos») del mismo. Es imposible «explicar» o «dar razón» de los nexos entre la vara y la punta metálica acoplada, que la constituye como flecha, sin tener en cuenta al sujeto que llevó a cabo el acoplamiento.

(3) A la «verdad de producción» podemos agregar la *verdad de acción* (*verum est actum*), es decir, la que se refiere a los resultados de la

praxis, de lo agible, más que a los productos de la *póiesis*, de lo factible. La «verdad de la acción» (por ejemplo, de la proposición) se muestra, sobre todo, en las *prólepsis* ejecutivas (en primera persona, individual o grupal: «mañana iré al Odeón»). Es decir, se muestra en aquellas situaciones en las cuales la verdad, genuinamente dialéctica, de mi plan o programa en vías de ejecución depende de *mis* (o de *nuestros*) propios actos, a su vez determinados por circunstancias muy variables. La verdad de mi proyecto («mañana iré al Odeón»), y no ya considerado como una mera intención psicológico subjetiva, sino como proyecto que entraña a su realización objetiva, se refiere al hoy, pero sólo retrospectivamente; sólo podré considerarlo verdadero cuando mañana efectivamente haya ido al Odeón. En cambio, la verdad proyecto realizado ya no tendrá lugar mañana, si suponemos que entonces el proyecto ya ha sido realizado, porque entonces el proyecto ya ha dejado de serlo. Mañana será un *ergon*, y no una *energeia*.

Estamos ante una situación dialéctica análoga a la planteada por la conocida distinción gnoseológica de H. Reichenbach entre «contextos de descubrimiento» y «contextos de justificación». Suponemos que sólo es posible hablar de «descubrimientos» retrospectivamente, cuando éstos hayan sido ya justificados.

Las «verdades de producción» (referentes a «productos verdaderos», auténticos, consistentes, etc.), y las «verdades de acción» (eutáxicos, por ejemplo), se oponen a las apariencias del género de los simulacros de los sucedáneos, utopías o absurdos (como pudiera serlo una máquina de movimiento perpetuo). Las «ciudades Potemkin» eran apariencias de ciudades, sin perjuicio de que la configuración de su materialidad física pudiera «entreverarse» con las configuraciones de algunas ciudades reales.

Sin embargo, no toda simulación ha de entenderse como un simple caso de «falso producto». Entre otras razones porque las simulaciones pueden serlo también de situaciones naturales (por ejemplo, un rayo, una tormenta), y no artificiales; y porque la simulación no tiene siempre el propósito de sustituir engañosamente al original, sino de reproducirlo a fin de analizar su estructura.

(4) La línea fronteriza entre las «verdades de producción» y las «verdades de acción» no siempre son muy nítidas en las «verdades de resolución concreta». La verdad pragmática de las operaciones del médico que atiende urgentemente a la recuperación de un accidentado grave reside, sin duda, en el buen resultado de su intervención; ésta comporta acaso, tanto la «producción» de un trasplante, como la «acción operatoria» de un masaje, o de un consejo. La verdad de un tratamiento médico (denominado tratamiento «correcto», «acertado») se opone a tratamiento erróneo «o equivocado»; tratamiento erróneo que, si siguiésemos la tesis de Trasímaco, en *La República* de Platón, nos obligaría a retirar la «verdad» al propio médico («verdad» podría interpretarse aquí como la identidad característica entre el individuo y su oficio), a quien habría que considerar como un falso médico, como una apariencia de médico.

(B) O bien en la forma de una segregación total, que elimine enteramente al sujeto operatorio de las relaciones entre los términos «impersonales» que intervienen en la estructura de la identidad.

(5) Las variantes más importantes de esta modulación de la verdad, que podríamos designar como «verdad lógico-material», se encuentran en las verdades científicas, cuando éstas se interpretan directamente como identidades positivas establecidas en «tercera persona», a partir de la demostración de un teorema. Indirectamente como contradicciones lógicas o identidad nulas (a las que corresponden las verdades lógicas o nulas). La verdad del «teorema de Pitágoras» es la identidad entre el área del cuadrado construido sobre la hipotenusa y la suma de las áreas construidas sobre los catetos del triángulo rectángulo de referencia. Las verdades lógico-materiales de la Geometría (o las de la Lógica de Clases, o las de la Lógica de Proposiciones) son abstractas e intemporales, nomotéticas, aunque deban ir referidas a apariencias concretas (por ejemplo, a una figura triangular). Las verdades lógico-materiales se oponen a las apariencias («conjeturas» a veces) empíricas o fenoménicas de unas relacio-

nes de identidad aún no demostradas (acaso proposiciones indemostrables) pero que tampoco han de confundirse con las verdades negativas o nulas (como es el caso, que antes hemos citado, de la «conjetura de Fermat»).

Sin embargo, y aunque las verdades nomotéticas pueden ser consideradas como asumiendo una naturaleza lógico-material, sería gratuito inferir de ahí que todas las verdades de naturaleza lógico-material hubieran de ser nomotéticas. Cabe hablar también de *verdades factuales*, concretas, pero demostrables con el mayor rigor objetivo posible. «En la cabaña k, en el intervalo de tiempo t, hubo (o hay) una rata»: si realmente la rata habitó la cabaña en t, tendremos que hablar de la verdad de esta identificación entre el espacio envuelto por la cabaña y el espacio envuelto por la rata, o si se prefiere de la identificación que haríamos consistir en la intersección de la «línea de universo de la cabaña» y de la «línea de universo de la rata»; identidades que, en la medida en que puedan ser demostradas, no podrán considerarse como verdades simplemente empíricas. Lo que demuestra que la distinción tradicional entre «verdades de razón» y «verdades de hecho», que Leibniz propuso, es superficial o puramente metafísica (si se quiere, teológica: como precedente suyo podía considerarse la distinción entre la «ciencia de simple inteligencia» y la «ciencia de visión» que escolásticos como Bañez o Molina atribuían a Dios).

(6) Consideramos también como variantes de esta modulación lógico-material de la verdad a las «verdades de predicción» (en cuanto contradistintas a las verdades de proposición o de acción). La verdad predictiva (la verdad de la predicción de un eclipse de Luna, o la verdad de la predicción de la derrota electoral de un partido político) son casos de verdades concretas, idiográficas, pero «impersonales», incluso cuando su materia sean los resultados de votaciones electorales (en efecto, la composición estadística de miles de «actos personales» de elección política deja de ser un acto personal, y se convierte en un resultado impersonal). Sin embargo, las predicciones, hasta tanto se confirmen, incluyen la primera persona de quien las formula.

Situaciones 2 significativas para determinar las «modulaciones personales» de la Idea de Verdad

En las situaciones 2, el sujeto operatorio que establece la identidad sobre la que constituye la verdad correspondiente, lejos de quedar segregado de ella, pasa a formar parte de su misma «sustancia». Por lo demás, la involucración del sujeto operatorio en la verdad podrá entenderse tanto en tercera persona (es decir, sin que «yo mismo» me considere involucrado) como en primera persona (si es que de la verdad en cuestión puede decirse: *de res tua agitur*).

Es evidente, en todo caso, que el sujeto operatorio que pretende constituir verdades de esta índole, en cuanto sujeto pragmático, habrá de figurar, de algún modo, en la materia misma de la verdad constituida. Las diversas modalidades del sujeto pragmático que se dibujan en el espacio antropológico (las figuras de los dialogismos, de los autologismos y de las normas), pueden ser tomadas como «hilos conductores» para la determinación de otras tantas modulaciones de esta verdad personal y, por extensión, animal.

(A) La verdad, como relación de identidad constituida en torno a un término semánticamente dado como una serie de fenómenos de acciones personales (vinculadas a una referencia corpórea) nos pone delante de una modulación personal de la verdad que podríamos cifrarla, principalmente, en su condición de *verdad autológica* (ya sea entendida en tercera persona, ya sea entendida en primera persona). En efecto, los términos sobre los cuales se constituyen estas verdades personales podrán ser considerados como fenómenos referidos a un *mismo* sujeto corpóreo.

(7) La variante acaso más importante de estas verdades autológicas, tal como las encontramos en la tradición, y si tenemos en cuenta la dimensión práctica (pragmática) presupuesta, es la que podríamos llamar *verdad soteriológica*, que se muestra cuando el sujeto autológico constituido sobre apariencias empíricas se presenta a si mismo como «salvador» de su propia realidad (W. James) o de la otros sujetos de su círculo (Ch.S. Peirce), mejor o peor delimitado.

El sujeto de referencia puede tener la figura de una «sustancia egoiforme» (un *ego* individual, recortado frente a sus *alter ego*: «yo soy el que soy», «yo soy la verdad»), o bien la figura de un «nosotros», recortado ante otros «ellos»: «la Iglesia Católica es la verdad», «la Nación aria es la verdad», «el Partido es la verdad»). Incluso cuando nos circunscribimos al espacio gnoseológico, podría también reconocerse la dimensión soteriológica de muchos autologismos, en cuanto «salvadores» de la realidad misma del sujeto científico (salvación que algunos, entre ellos E. Husserl, extienden, a través de las comunidades científicas, a Europa o la misma Humanidad).

A la verdad autológica se reduce la llamada «verdad moral» (definida tradicionalmente como «identidad o adecuación entre el pensamiento y su expresión verbal o mímica»), cuyo opuesto es la mentira o la hipocresía.

Es obvio que la verdad soteriológica, como verdad autológica, se opone en general a apariencias muy características, las que conocemos como engaños, imposturas, o incluso, sencillamente, como «delirios de grandeza».

(B) La verdad, como relación de identidad que se constituye entre sujetos diversos (egoiformes o nosiformes –situación que se corresponde con la situación de los dialogismos–) da lugar también a diversas modulaciones de la Idea de Verdad recogidas en la lexicografía o en la doxografía.

(8) La modulación más importante, en este orden de verdades, es la modulación de la verdad como consenso (J. Habermas en su *Wahrheitstheorien* de 1973). La *verdad consenso* se establece, ya sea entre individuos (por ejemplo, los miembros de una comunidad científica, o bien entre los militantes de un partido político), o entre grupos, y, en el límite, entre todos los hombres (*consensus omnium*), como pueda ser el caso, en nuestro presente, de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, por la Asamblea General de la ONU el 10 de diciembre de 1948 (y en tanto esta Declaración haya sido recibida, aun con reservas, por los Estados miembros). El *consensus omnium* confiere a la verdad el carácter de «primera persona»

de plural; la verdad consensuada equivale a la verdad como ortodoxia y se opone a la falsedad o improbabilidad, atribuida socialmente a la heterodoxia, y en el límite, a la demencia autista.

(9) La *verdad acuerdo* equivale a la identidad de isomorfismo o de adecuación, si admitimos que el isomorfismo sólo puede tener lugar cuando sea posible establecer correspondencias entre conjuntos de términos dotados, cada uno de ellos, de operaciones características. En cambio, no consideraremos legítima la identidad de isomorfismo o de adecuación que en la doxografía encontramos referida a las «verdades consistentes en la adecuación entre el entendimiento y la cosa» o entre el sujeto y el objeto; porque si el isomorfismo es posible entre sujetos operatorios, no es posible entre sujetos y objetos no operatorios, salvo que aquellos o éstos se desdoblen según la consabida distinción (y no por ello menos gratuita) entre «objeto conocido» y «objeto de conocimiento».

(C) La verdad se presenta otras veces como una relación de identidad personal determinada por la acción (por la co-acción) moldeadora de otros sujetos operatorios, hombres o animales, que proceden ante mi propia subjetividad operatoria en nombre de alguna norma que se supone obliga tanto a los autologismos del sujeto operatorio afectado, como a los dialogismos del sujeto operatorio moldeador (*dator formarum*).

(10) Cabría denominar *verdad coactiva* a esta modulaciones de la verdad, en todas sus variantes. Una de las más señaladas es la *verdad-revelación* o *verdad mostrativa* (por oposición a la *verdad demostrativa*), fundada en una norma que prescribe confiar en la autoridad («coactiva») de la persona revelante, y que desempeña papeles decisivos, no solamente en la vida religiosa (las «verdades sobrenaturales reveladas» a los creyentes), sino también en la vida jurídica (el «testimonio»), en la vida científica (la «enseñanza» de las ciencias positivas, que comienza necesariamente como una «revelación de verdades», como una «verdad impartida» que ha de aceptarse inicialmente por la confianza en la autoridad del maestro), o en la vida política o militar (basada en la confianza de que las normas operato-

rias derivadas del ejecutivo conduzcan a la [illegible] (el Jefe siempre tiene la razón»).

(11) No todas las normas derivan su fuerza de obligar de la autoridad del sujeto revelante sobre el sujeto que recibe la «revelación» en cuanto verdadera; también pueden derivar de un sujeto más abstracto capaz de reabsorber, en su formalismo, tanto a los autologismos como a los dialogismos, como ocurre en el caso de las llamadas normas «lógico-formales» (que implican siempre a la primera persona), que impulsan a la *coherencia*, como modo de realización, si bien puramente formal, de la verdad personal. La *verdad-coherencia*, en el despliegue de actos y operaciones que mueven pragmáticamente a resolver las contradicciones que puedan resultar de la confluencia de las diversas series de procesos o fenómenos en curso. La verdad-coherencia, como *verdad normativa*, no excluye, por tanto, el reconocimiento de las contradicciones; lo que excluye es su aceptación como tales, e incita a la resolución dialéctica de las mismas.

5. Las críticas «a la totalidad» de la televisión tenderán a negarle, y no ya sólo en el terreno de los hechos, sino en el terreno de su propia estructura, cualquier capacidad para ofrecer verdades. Se definirá la televisión como una «máquina de fabricar apariencias falaces» y sólo ocasionalmente, y por motivos extrínsecos a su estructura, la televisión podría ponernos en presencia de alguna verdad a la cual, en todo caso, podríamos tener acceso por otras vías.

Sin embargo, un juicio de carácter tan general, sobre todo en lo que a la verdad se refiere, difícilmente podría mantenerse con algún fundamento. Tan sólo un místico o «gnóstico científico puro» –todo aquel que ponga la idea de verdad en un terreno metafísico– podrá mantener una actitud semejante.

La televisión es, sin duda, una fábrica de apariencias, y damos por descontado que las apariencias no implican verdades definidas tras ellas, pero tampoco las excluyen. A través de las apariencias que la televisión nos ofrezca podrá tener lugar un proceso de constitución de verdades, al menos si por «verdades» entendemos alguna de las modulaciones del término «verdad» que hemos reseñado.

© Editorial Gedisa

Cabría, eso sí, suscitar la duda acerca de la capacidad de la televisión para ofrecer verdades en «primera persona» (en la persona del televidente). En efecto, dada la lejanía desde la que se originan las apariencias televisadas –lejanía que deja automáticamente lejos de su campo al sujeto operatorio de «carne y hueso»– cabría pensar que nunca jamás la televisión podría afectar en primera persona al ciudadano anónimo que la está contemplando, y que, a lo sumo, sólo a partir de las apariencias ofrecidas por la telepantalla, podríamos pasar a establecer algunas verdades en «tercera persona», de cuyo ámbito el ciudadano anónimo podría considerarse siempre segregado o exento (el grado de involucración que el televidente pudiera atribuirse sería tan sólo un episodio de su subjetividad biográfica, un mero sentimiento, pero no una vinculación objetiva).

Sin embargo, ni siquiera esta restricción (de las verdades en primera persona) puede ser defendida. La restricción tiene, sin duda, sus fundamentos. El primero tiene que ver con la naturaleza de la conexión causal entre las apariencias originales televisivas $\mathfrak{E}(C)$ y las apariencias terminales $\mathfrak{E}(P)$; porque si tal conexión es puesta en duda, la involucración de la primera persona del televidente sólo podría tener un alcance subjetivo y, en todo caso, constituiría una «ingenuidad acrítica», que habría que poner en relación con el llamado «efecto realidad» de la televisión. De donde la conveniencia de mantenerse siempre en tercera persona, a distancia, en el momento de sentarse ante el televisor. Ahora bien: en la medida en que el fundamento de esta actitud crítica no es otro sino el supuesto de la posibilidad de la duda en la conexión de referencia, tendremos que concluir que el fundamento de la restricción pierde su eficacia cuando la duda misma sea gratuita, o injustificada. Y este es el caso en un enorme número de situaciones. En ellas, la duda, mantenida en nombre de la regla de la «duda universal», puede ser tan acrítica y equivocada como la confianza en alguna verdad.

El segundo fundamento para inducirnos a retirar de la televisión las interpretaciones en «primera persona» no es otro sino el hecho de que, en un gran porcentaje de situaciones, el ciudadano anónimo puede considerarse des-marcado de los incesantes flujos de aparien-

© Editorial Gedisa

cias que desfilan en su telepantalla. Sin embargo, esto no nos permite ignorar la gran probabilidad de las situaciones en las cuales las telepantallas envuelven «en primera persona» al ciudadano, anónimo o nominal, que, en consecuencia, habrá de sentirse, por motivos objetivos, afectado. No es necesario que en la telepantalla aparezca la imagen o el nombre del televidente (en cuyo caso la interpretación en primera persona es inmediata). Es suficiente que en la telepantalla aparezcan referencias a situaciones o grupos en los cuales el televidente está objetivamente involucrado. Un partido de fútbol televisado podrá ser contemplado en tercera persona por quien no tenga intereses directos en el resultado del encuentro (dejamos de lado la involucración subjetiva, emocional o sentimental, que el televidente pueda experimentar ante el espectáculo); pero de quien haya apostado en las quinielas por uno de los equipos contendientes podrá afirmarse que está vinculado en primera persona y objetivamente con las apariencias de la pantalla, a través de las cuales se retransmite el partido. ¿Y quién puede considerar, en tercera persona, si se considera afectado por la Declaración Universal de los Derechos Humanos, los informes televisados en directo sobre las hambrunas en Etiopía, o sobre los desastres producidos por el temporal en Mozambique?

(1) La televisión puede ofrecer *verdades de apercepción*; y esta afirmación se fundamenta en la tesis, antes defendida, de que la pantalla $\mathfrak{E}(P)$ no «reproduce» propiamente por sí misma el escenario original $\mathfrak{E}(C)$ o $\mathfrak{E}(C')$ (siempre que el montaje S(m) se reduzca a cero). Las imágenes de la pantalla no son tanto re-producción sino las *mismas* imágenes de la telecámara, que habrá que considerar, a su vez, como un efecto determinista del escenario original. Por decirlo así: las imágenes del huracán Lothar azotando a París, que pudieron verse en las telepantallas, en directo, en diciembre de 1999, habrían de ser consideradas, antes que como una «reproducción pictórica» del huracán, como el huracán mismo, como un «desarrollo» suyo según sus efectos sobre la cámara y, por consiguiente, sobre las telepantallas con aquellas telecámaras acopladas. Entre el huracán y su reflejo en las telepantallas media la identidad que es propia entre las

fases de un mismo proceso; identidad que se mantiene incluso en el supuesto de una emisión digitalizada, en la cual las transformaciones del escenario original no tengan el significado de un montaje.

Hablaremos de la posibilidad que la televisión tiene de ofrecernos apercepciones verdaderas, en el sentido dicho. Esta posibilidad no asegura, por sí misma, la realidad efectiva en cada caso. Más adelante nos enfrentaremos con algunas cuestiones relativas a las «pruebas de existencia» de algunas «realidades apercibidas», a propósito del análisis de la percepción del alunizaje del Apolo XI, a lo largo del día 20 de julio de 1969.

(2) Difícilmente podría entenderse cómo la telepantalla puede ofrecernos la posibilidad de alcanzar *verdades productivas* en primera persona, al menos en la situaciones en las cuales un televidente no puede intervenir con sus manos en la constitución del *verum factum* correspondiente. Sin embargo, es obligado referirse aquí a las situaciones en las que pueda tener lugar la interactividad del televidente con el escenario original, como es el caso del cirujano que «opera a distancia» o al menos dirige por televisión una operación de corazón o de pulmón con resultados aceptables. En cualquier caso, un programa de televisión puede ya co-operar con el sujeto operatorio que manipula el automóvil a través, por ejemplo, de una pista nevada.

(3) Son muy importantes, en cambio, las capacidades de la televisión para constituir, y en primera persona, *verdades prácticas* del tipo *verum actum* (capaz de afectar al televidente). Una convocatoria, una orden de la policía, capaz de afectar al televidente, relativa a la perentoria necesidad de desalojar el edificio con amenaza de bomba, una promesa política, constituyen otras tantas incitaciones a la acción que puede llegar a hacerse verdadera. El llamado «efecto oráculo», forma parte de estas capacidades. La eficacia de la televisión en la consecución de la *eutaxia* de algunas sociedades contemporáneas (incluso a través de mecanismos de tranquilización, o de «opio del pueblo») demuestra su capacidad para constituir verdades pragmáticas.

(4) Consideraciones análogas cabría hacer a propósito de las *verdades de resolución* abiertas por una televisión que va guiando a un avión o a un barco por medio de mapas de situación.

© Editorial Gedisa

(5) Dudamos, en cambio, de la capacidad de la televisión para demostrar verdades lógico-materiales, ya tengan un carácter abstracto, ya tengan un carácter concreto. La indiscutible virtualidad de la televisión en el campo didáctico no debe confundirse con su estricta capacidad demostrativa.

(6) No debe confundirse tampoco la capacidad de la televisión para establecer *verdades predictivas* de carácter genérico (astronómicas o sociales), con la capacidad para establecer verdades específicas que sólo a ella conciernen. Acaso las más características en nuestra vida cotidiana nos son deparadas por las predicciones meteorológicas. Casi nunca nos son ofrecidas como verdades, sino como probabilidades; aun cuando en la práctica, las previsiones meteorológicas, «para el día siguiente», suelen ser interpretadas, bien sea como afirmaciones gratuitas o aleatorias, bien sea como verdades. Y aun cuando su verdad solamente pueda ser retrospectiva, habrá que reconocer que suelen ser tomadas como verdades anunciadas, cuando intervienen en la organización de nuestra conducta.

(7) Como *verdades soteriológicas*, podrán ser interpretadas, por sus seguidores al menos, las intervenciones en la telepantalla del profeta o del telepredicador; también alcanza un valor de verdad soteriológica, para los creyentes católicos, la misa, cuando la eucaristía televisada sea acreditada como equivalente a la eucaristía presenciada en el templo.

(8) La *verdad consenso* es una de las modulaciones más frecuentes de la verdad cuando ésta va referida al trasfondo de las ideologías que envuelven a las personas emisoras y a las receptoras que intervienen en el proceso televisivo.

(9) La televisión puede abrir el camino hacia *verdades de acuerdo*, sobre todo en los debates televisados que versan sobre asuntos de actualidad.

(10) La *verdad revelación* (o coactiva) puede abrirse camino en televisión a través de las manifestaciones de líderes carismáticos, a través de las cuales el «efecto realidad» toma el aspecto de un «efecto confianza» (en la autoridad de la persona revelante, más que en las escenas apercibidas).

© Emmanuel Godina

(11) La *verdad-coherencia* ha ido constituyéndose como una condición de la estructura misma de las secuencias, del proceder sucesivo de los presentadores, de la ausencia de contradicción entre los informadores (por ejemplo, cuando dos o más predicciones meteorológicas difieren entre sí, la duda en la verdad de ambas se funda precisamente en la falta de coherencia, que habría que exigir a los hombres del tiempo).

6. Entre las realizaciones que constituyen el conjunto (prácticamente innumerable) de actuaciones características de la televisión formal, cabrá siempre recordar por su brillantez y significación histórica la realización del reportaje en directo de los acontecimientos que tuvieron lugar en la Luna el día 20 de julio de 1969, con ocasión del alunizaje del Apolo XI. Es evidente que el significado de esta realización de la televisión formal está indisolublemente vinculado a la cuestión de la verdad. Y esta cuestión es susceptible de ser desplegada en múltiples preguntas. El alunizaje televisado del Apolo XI ¿fue una apariencia producto de un montaje, fue una verdad de apercepción? ¿Fue, además, una verdad testimonial, en la que los astronautas actuaron como testigos de vista?

El día 20 de julio de 1969, durante el intervalo comprendido entre las 16,17 horas (hora de la Costa Este) y las 22,56, casi quinientos millones de personas repartidas (aunque desigualmente) por todo el planeta, creyeron ver en las pantallas de sus televisores el alunizaje del Apolo XI, la apertura de la cápsula y la salida, por su portezuela, de Neil Armstrong, y su descenso por la escalerilla del módulo; descenso en el que invirtió quince minutos, hasta pisar, de un pequeño salto, la superficie lunar, a las 22:56 del mismo día 20 (4:56 del día 21 en España). Se escucharon entonces las ya célebres palabras de Armstrong: «este es un pequeño paso para el hombre, pero es un gigantesco salto para la humanidad.»

Los quinientos millones de personas que *creyeron ver*, a través de sus telepantallas, estos sucesos que estaban teniendo lugar en la superficie de la Luna durante las últimas seis horas del día 20 de julio de 1969, ¿estaban presenciando unos sucesos reales o estaban viendo solamente una película, un montaje, rodado en algún estudio se-

© Editorial Gedisa

creto, en el que se fingía o se aparentaba la superficie lunar y los astronautas descendiendo a ella? Aquello que las pantallas pretendían ofrecer acerca del Apolo XI, ¿era la *verdad* o era sólo la *apariencia* fingida de un alunizaje?, ¿cómo probar que las apariencias ofrecidas en tal ocasión por las pantallas eran *apariencias veraces*, momentos de realidades procesuales que se manifestaban a través de ellas, y no *apariencias falaces*?

Se supone como cierto que millones de telepantallas estuvieron reflejando simultáneamente (si despreciamos diferencias de cienmilésimas de segundo) en «presente dramático», un escenario en el que aparecía el módulo lunar Eagle del Apolo XI y, poco después, Armstrong bajando por la escalerilla (Aldrin seguía, al parecer, todavía en el interior del Eagle, mientras que Collins debía permanecer en el Columbia, el módulo de mando). Pero la concordancia entre las imágenes ofrecidas por los cientos de millones de telepantallas ¿constituía una prueba de que lo que ellas ofrecían a otros cientos de millones de espectadores fuese el alunizaje del Apolo XI? Tampoco constituía una prueba del alunizaje el *consensus omnium* o, por lo menos, el consenso de casi todos los televidentes que creían estar viendo el alunizaje. Si las apariencias ofrecidas por las telepantallas durante aquellas horas hubieran sido el resultado del rodaje de una película realizada o transmitida a cargo de la NASA, millones de televisores hubieran coincidido en sus imágenes, y casi quinientos millones de espectadores hubieran creído que estaban viendo un alunizaje real.

De hecho, muchos espectadores dudaron de la veracidad de las apariencias que les ofrecían sus receptores, y llegaron a persuadirse de que se trataba sólo de un montaje. ¿No era más fácil producir ese montaje asombrosamente verosímil, que producir un cohete capaz de ser lanzado hacia la Luna para terminar posándose en su superficie? Además, cabría aducir razones políticas para explicar por qué la simulación o el montaje de referencia habría sido llevado a efecto. En plena «guerra fría», la Unión Soviética, desarrollando la tecnología de los V1 que durante la «guerra caliente» habían creado los alemanes bajo la dirección de Werner von Braun,

había tomado la delantera de la carrera espacial que dirigía Sergei Korolev: los Sputnik I y II (con la perra Laika), fueron lanzados en 1957 [la National Aeronautics and Space Administration, NASA, se creó el 1 de octubre de 1958], pero el Vostok I (con Gagarin, como primer astronauta) fue lanzado en 1961 (aunque este mismo año, el americano Shepard fue situado también «en el espacio»). El Vostok VI, con Valentina Tereskova, y el Lunik IX fueron lanzados en 1966; con esto, la Unión Soviética consiguió el primer alunizaje de un ingenio mecánico no tripulado. Pero en 1968 el Apolo VIII logró hacer un primer vuelo tripulado hacia la Luna (en este año Gagarin murió en un accidente de aviación). Había que cumplir el tercer programa de la NASA, el programa «Apolo», cuyo objetivo era llevar a tres hombres a la Luna. Había que cumplir la propuesta que el presidente Kennedy había formulado, poco antes de ser asesinado, ante el Congreso, el 25 de mayo de 1961: «Es preciso reunir los medios necesarios para que, antes de que acabe esta década, un hombre pueda ser enviado a la Luna, y regresar después a la Tierra».

Sin embargo, estos argumentos, expuestos en una situación de «guerra fría» en favor de la hipótesis escéptica, se volvían también en su contra porque demostraban, por lo pronto, que el alunizaje del Apolo XI, el 20 de julio de 1969, no era un suceso aislado, inaudito, inverosímil, sino que, por lo menos, formaba parte de una serie de sucesos previos admitidos ya como reales, y que venían teniendo lugar desde hacía más de diez años. Los escépticos, sin embargo, los partidarios de la hipótesis del montaje (movidos acaso simplemente por la metodología de la «duda metódica» cartesiana) podían seguir pidiendo pruebas que no fueran tomadas del *consensus omnium*. Y no era fácil darlas desde fuera, de modo convincente en los debates sobre el particular, que en aquellos días tuvieron lugar de vez en cuando.

Ahora bien, estos debates, tanto en quienes «creían» como en quienes «dudaban», suscitaban la cuestión de la estructura de esa creencia. Puede decirse que la creencia, puesta en duda, era interpretada en todo caso como una «creencia de apercepción», consti-

© Editorial Gedisa

tuida a partir de la visión de las imágenes ofrecidas por las telepantallas en ese día de julio de 1969. ¿Acaso estábamos percibiendo *inmediatamente* (con el insignificante desfase del orden de 1/300.000 km/seg) un alunizaje, o más bien unas imágenes ofrecidas por las telepantallas (cualquiera que fuese la fuente de esas imágenes)? Lo que se percibía inmediatamente, ¿no eran acaso sólo estas imágenes? Cuando percibimos la imagen televisada de un lobo, ¿percibimos a un lobo real?, ¿acaso la imagen del lobo puede mordernos? Y entonces, ¿cómo pasar de las apariencias, producidas a un par de metros de mis ojos, a las supuestas realidades que se suponía estaban teniendo lugar a casi medio millón de kilómetros?

Se reproducían así, aunque desplazados al contexto de una tecnología artificial («sofisticada»), los debates que, a propósito de la percepción visual natural tuvieron lugar en los siglos XVII y XVIII; debates en los que participaron hombres de la talla de Descartes, Malebranche, Berkeley o Hume. Los *inmediatistas* sostenían que, al abrir los ojos, el Mundo exterior se ofrecía ante ellos de modo inmediato, hasta el punto de, que, por tanto, no hacía falta «demostrar» su existencia. Los *mediatistas*, «más críticos», sostenían que ese Mundo que se hace presente ante nuestros ojos, como si fuese real, podría ser un mundo aparente, y que sólo mediatamente, mediante una demostración, cabría resolver la duda. Algunos decían, con Descartes, que sólo introduciendo la tesis de la veracidad divina podíamos llegar a confiar en la realidad del Mundo visible, presente a nuestros ojos; y otros, con Berkeley, llegaron a postular la necesidad de una creación *ad hoc*, por Dios, de las «apariencias» de ese Mundo percibido, en el momento mismo de la percepción (lo que equivalía, en rigor, a retirar a lo percibido su «condición apariencial», respecto de otro hipotético Mundo material); puesto que las realidades de este Mundo se hacían consistir en su misma apariencia (*esse est percipii*), aun cuando, eso sí, creada, en el mismo momento de ser percibida, por Dios. Con ello, el Mundo percibido podía seguir considerándose como una apariencia, pero no de un Mundo material situado tras él, sino de un Mundo espiritual, de Dios mismo, hablando a través de las cosas del Mundo fenoménico.

En cualquier caso, el mediatismo, al que conducía la aplicación sistemática de la duda metódica cartesiana, a la «cuestión de la realidad» del Mundo exterior, era un camino que podía llevarnos a la consideración de este Mundo como un mundo verdadero, en cuanto su verdad se hiciera consistir (incluso en la hipótesis de Berkeley) en la refutación de la pseudo-posibilidad de que el Mundo fuese una apariencia falaz, un sueño subjetivo.

El debate sobre el mediatismo o el inmediatismo de la percepción televisada del alunizaje del Apolo XI, ¿no guarda una gran analogía con el debate acerca del mediatismo o inmediatismo del Mundo exterior percibido por los ojos orgánicos? Sólo que este debate se planteará ahora, no ya en función de las imágenes retinianas (o, según otros «mentales»), aceptadas por introspección, sino en función de las imágenes de la telepantalla. ¿Habría que recurrir también a Dios (al Dios veraz de Descartes o al Dios creador de Berkeley) para probar que las imágenes inmanentes a la telepantalla que nos daban la apariencia de un alunizaje del Apolo XI, correspondían efectivamente al alunizaje real? En cualquier caso, si el «alunizaje» ofrecido por las telepantallas fuera tomado como una primera apariencia positiva (indeterminada, en cuanto a su evaluación como veraz o falaz) sólo en función de un alunizaje real podría esa apariencia determinarse como veraz. Lo que añadiría el predicado *veraz,* aplicado a la *apariencia* de las imágenes del alunizaje en la telepantalla, sería, ante todo, la «negación» crítica del supuesto carácter falaz o, por lo menos, no necesariamente veraz que a esas apariencias de la pantalla atribuían los escépticos. Pero una tal negación solamente podría ser crítica, y no meramente psicológica, cuando se fundase en el análisis circunstanciado de la conexión entre las apariencias de la telepantalla y los sucesos lunares a los cuales las apariencias iban referidas.

En todo caso tenemos que precavernos de confundir las cuestiones que en torno a las «imágenes retinianas» o «cerebrales» (o anímicas) se plantearon en los debates entre mediatistas e inmediatistas de los siglos XVII y XVIII, y las cuestiones que se planteaban en el debate en torno a la veracidad o a la falacidad de las secuencias de

© Editorial Gedisa

imágenes de la telepantalla, como las del alunizaje del Apolo XI.

La diferencia principal la pondremos en el siguiente punto: las «imágenes visuales» (retinianas, cerebrales o anímicas), no pueden ser consideradas como imágenes visuales inmanentes, que ulteriormente hubiera que «proyectar» en un espacio exterior apotético, si damos por descontado que las imágenes visuales, para serlo, han de ser ya apotéticas. Jamás puedo ver *este árbol* en mi retina, en mi cerebro (o en mi alma); a lo sumo, podré ver los sucesos de mi cerebro en relación con la percepción del árbol cuando estos sucesos se proyecten en un toposcopio. Pero el árbol del toposcopio está situado tan en el exterior de mi cerebro como el árbol real. En cambio, es evidente que las imágenes de la telepantalla pueden ser vistas en general como entidades que no implican por sí mismas la realidad externa de correlatos reales, salvo que pueda demostrarse que son *efectos* de estos correlatos; demostración que ya no podría apoyarse exclusivamente en las propias imágenes de la telepantalla (por ejemplo, en su verosimilitud), sino que tendría que tener en cuenta sucesos «exteriores» (respecto de estas mismas imágenes).

El mediatismo no será ahora, por tanto, una hipótesis determinada por un escepticismo metafísico (ligado a la sustantivación de la inmanencia del *ego cogitante*, que está implicada en la duda metódica). Es el modo de plantear la cuestión de las relaciones sinalógicas entre las apariencias televisivas y sus eventuales correlatos reales. Relaciones sinalógicas que no excluyen relaciones isológicas entre estas apariencias y las fotografías que pudieran obtenerse a partir de la pantalla (las relaciones que nos llevan a interpretar estas imágenes como «fotografías» de la Luna).

Sólo que ahora no será preciso apelar a Dios, es decir, a la «veracidad divina», como Descartes, o a la «creación del Mundo», como Berkeley. Será suficiente y necesario, apelar al Mundo exterior en cuanto realidad ya previamente constituida. Porque no se trata de explicar o justificar la «construcción del Mundo» a partir de la inmanencia del *ego*; se trata de explicar (o de justificar) la constitución de algunas partes de ese Mundo (como pudieran serlo los sucesos que tuvieron lugar en la superficie lunar en las últimas horas del 20

de julio de 1969) en función de los sucesos ocurridos en otras partes del mismo Mundo, por ejemplo, en las pantallas de televisión.

Ahora bien: si bien no es posible pasar de las apariencias de la telepantalla $\mathfrak{E}(P)$ a las apariencias $\mathfrak{E}(C')$ registradas por la cámara $\mathfrak{E}(S)$, es posible, en cambio, pasar de las apariencias $\mathfrak{E}(C, C')$ a las apariencias de la telepantalla $\mathfrak{E}(P)$.

Tenemos que partir del Mundo real y de los sucesos que en una parte de este mundo (en la Luna), ocurrieron el 20 de julio de 1969, para poder establecer la veracidad de las apariencias que de esos sucesos parecían reflejarse en las pantallas. Y en la medida en que la realidad de esos sucesos lunares sólo pudiera ser establecida (al menos en el *ordo cognoscendi* de los televidentes de aquel día) a través de la propia televisión, tendríamos que admitir que quienes no dudaban (quienes se situaban en la disposición de percibir el alunizaje por la mediación, no ya de «fotografías» suyas retransmitidas, sino de imágenes de la telepantalla en directo), estaban en realidad practicando una suerte de argumento ontológico, similar al que Malebranche postulaba para establecer la realidad del Mundo exterior a partir del supuesto de un Dios creador del mundo («la única razón por la cual puedo afirmar que existe el mundo exterior que percibo es mi creencia en la autoridad revelante del *Génesis* cuando me dice que "Dios hizo el mundo"»: no deja de tener interés recordar aquí que Gramsci, el fundador del Partido Comunista Italiano, sostuviera también la tesis de que la creencia en la realidad del mundo exterior era una creencia de estirpe religiosa). Un argumento ontológico que implica, por tanto, el reconocimiento, junto al vidente (televidente) individual, de la realidad de otras personas, que serían divinas en el caso del argumento de Malebranche y humanas y animales en el caso del argumento ontológico ateo. (En relación con al argumento zoológico contra el idealismo puede verse el tomo 1 de la *Teoría del cierre categorial,* pág. 344.) Existe una tradición filosófica para la cual las percepciones y, en particular, las percepciones ópticas, aparecen íntegramente como «percepciones cogeneradas por otros sujetos», como si los contenidos perceptuales de cada sujeto fuesen *revelaciones* o *mensajes* procedentes de otras «conciencias». En conse-

© Editorial Gedisa

cuencia, las distancias espaciales (la presencia *apotética*) aparecerán ahora como la expresión fenoménica de relaciones reales de diversidad entre sujetos (la exterioridad del objeto distante como la forma apariencial o sensible de la exterioridad de *otra* conciencia). Las relaciones entre las mónadas (espirituales) se manifiestan, según Leibniz, como espacio (como distancia). Este mundo distante que percibimos consistiría en realidad en ser un mensaje de la deidad («los objetos propios de la visión constituyen el lenguaje universal del Autor de la Naturaleza», decía Berkeley). La interpretación de los estímulos (en particular, de los estímulos ópticos) como mensajes, signos o señales, sin perjuicio de aquella génesis metafísica, subsiste en contextos que muchas veces no quisieran implicar tales conexiones. Con frecuencia se dice, por investigaciones materialistas, que los estímulos son «señales» que afectan a las células nerviosas, cuyos pasos serán, a su vez, considerados como señales (signos formales) que la corteza cerebral deberá «decodificar». Consecuentemente con estas perspectivas, la creencia en un mundo exterior, es decir, presente a distancia, de mis impresiones subjetivas, tendría, en último análisis, un origen religioso (Malebranche). El paralelismo en la «argumentación ontológica» que suponemos existe entre el *regressus-progressus* del sujeto al objeto y del mundo a Dios, permite reconocer la importancia dialéctica de esta sorprendente tesis de Malebranche sobre la creencia en la realidad del mundo exterior: creemos, según él, en la existencia del mundo exterior, no por el testimonio de los sentidos, sino porque nos lo dice la Biblia. Desde la argumentación ontológica: concedamos que el *regressus* del mundo a Dios (que sigue el camino de las cinco vías tomistas, por ejemplo), sea legítimo; lo que es inexplicable es el *progressus*. Un Dios eterno, inmóvil y autosuficiente no tiene por qué crear el mundo. La Idea infinita de Dios, obtenida del mundo, lo anula. Luego sólo si ese mismo Dios al que hemos regresado nos informa, a través del mensaje bíblico, por ejemplo, de que el mundo existe, podremos dar «crédito a nuestro ojos», remontando la duda escéptica de Parménides. Por otra parte, si la función de la Biblia de Malebranche se extiende a la tradición social e histórica de la que procede la propia

© Editorial Gedisa

noción de la exterioridad, en cuanto contrapuesta a la inmanencia subjetiva, la afirmación de Malebranche comienza a perder su exotismo y puede ser reencontrada desde supuestos muy distintos en Durkheim y en el propio Gramsci, como hemos dicho (en la filosofía de Fichte, la relación entre el yo y el mundo exterior, era concebida también como un mero fragmento de la relación entre el yo y el tú; una perspectiva utilizada también por algunos teóricos de la cultura entendida, como lo hizo Cassirer, como un conjunto de formas simbólicas mediante las que se comunican unos hombres con otros).

No quiere decirse con esto que la verdad del alunizaje de referencia se reduzca al mecanismo del *consensus omnium*. Pero sí que en la «apercepción del alunizaje» a través de las telepantallas haya de reconocerse la intervención de otras personas que hayan tenido que ver con los mecanismos tecnológicos de transmisión de las imágenes televisadas. La «apercepción» del alunizaje (si no se está dispuesto a permanecer en el terreno de la magia) implica también el conocimiento de algún modo, de la infraestructura de los procesos y los mecanismos relativos a la física y tecnología que venimos englobando en el contexto $\mathfrak{F}$. Así también, la apercepción del alunizaje, implicaba el conocimiento histórico de la sucesión de acontecimientos promovidos por el propio proyecto Apolo, y los demás programas espaciales, incluyendo los de la Unión Soviética.

En resolución: el curso que lleva, *ordo cognoscendi*, desde las apariencias ofrecidas por la telepantalla, al alunizaje real, sólo podía ser establecido si este curso se entendía como recíproco del curso que llevaba, *ordo essendi*, desde el alunizaje real a su reflejo en las pantallas. El camino que lleva desde el alunizaje real a las apariencias de las pantallas, no era unidireccional; partiendo de las pantallas de las que disponían las «muchedumbres televisivas» sería imposible llegar a ninguna afirmación cierta sobre Luna. Luego era imposible refutar, aceptándolo, el planteamiento de los mediatistas. Era preciso desbordarlo y partir del supuesto de la realidad del alunizaje. Una realidad que habría que suponer probada, por tanto, por vías que no se reducen a las que la televisión podía ofrecernos.

© Editorial Gedisa

La única estrategia de una prueba efectiva consistiría, prácticamente, en reconstruir, segundo a segundo, sin solución de continuidad, la trayectoria del Apolo XI, desde su lanzamiento en Florida, a las 9,32 horas del 16 de julio de 1969 (ceremonia presenciada por más de 400.000 mil personas) hasta el alunizaje; seguir las incidencias que tuvieron lugar en las salas de la NASA, así como las incidencias relativas al retorno físico de los astronautas. La demostración de una verdad no puede basarse en la consideración de algún aspecto parcial o puntual del campo por ella cubierto, sino que requiere recorrer el círculo completo, el «ámbito de presente» de sus componentes. La verdad del alunizaje que apareció en televisión el 20 de julio de 1969, no era una «parcial adecuación» entre las imágenes y la realidad; era un proceso de identificación de las imágenes aparecidas (en cuanto a efectos) con los sucesos que estaban acaeciendo en la Luna (en cuanto causas de aquellas apariencias) y con otras series de sucesos, operaciones, procesos, etc., que antecedían y sucedían no sólo al alunizaje, sino al lanzamiento de la nave. Sólo cuando presuponemos actuando al complejo heterogéneo de todos estos componentes, lo que se vio en las pantallas el 20 de julio de 1969, podrá retrospectivamente, interpretarse como la apercepción del alunizaje. Dicho de otro modo: sólo después de la «justificación» (que incluye, en este caso, las «revelaciones» que los astronautas ofrecieron a su vuelta), el descubrimiento (en este caso: el des-cubrimiento ofrecido por las pantallas), podrá considerarse tal.

Y, en esto, ya no difiere la apercepción televisiva de la apercepción natural. Tampoco las cosas del «Mundo» que me rodean se me hacen presentes en el momento de abrir los ojos. Un inmenso cúmulo de antecedentes biográficos, físicos, psicológicos, cerebrales y sociales han debido tener lugar para poder *apercibirme* de que «esto que tengo aquí y ahora (= en este "ámbito de presente") y enfrente es un árbol»; un largo curso de experiencias ontogénicas y filogénicas han debido también que tener lugar, para que haya podido formarse la propia morfología del árbol que estoy ahora apercibiendo.

Final

1. La televisión fue originalmente un invento, asombroso, sin duda, pero que no había surgido como un ingenio aislado, puesto que formaba parte de una serie de inventos neotécnicos (en la terminología de Mumford) relacionados con la electricidad que, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, fueron sucediéndose regularmente, muchas veces sin que mediase una influencia directa de los unos en los otros: el alternador, el telégrafo, los tubos Crockes, los rayos X, la lámpara de incandescencia, el teléfono, el cinematógrafo, el automóvil, el avión, la radio, la grabadora magnetofónica... y la televisión.

Ahora bien, la mayor parte de estos ingenios –por no decir todos ellos– fueron incorporándose a diversas empresas políticas, económicas o religiosas «en marcha», y de este modo tuvo lugar, en torno a ellos, una proliferación inesperada de instituciones sociales, políticas, económicas y culturales que, interaccionando de diversas maneras, enfrentándose muchas veces unas con otras en feroz competencia, comenzaron a intervenir en primera línea en la configuración de las morfologías más características de la «sociedad contemporánea». Los inventos originales se desarrollaron en direcciones imprevistas, consolidaron determinados patrones estructurales nuevos, y se fueron constituyendo como empresas industriales emergentes, multiplicadas en las más diversas áreas, sobre todo, en el Hemisferio Norte. Las instituciones tradicionales «en marcha» que fueron incorporando a los nuevos ingenios tuvieron que modificarse y coadaptarse a las instituciones emergentes. Son bien conocidas las transformaciones que el automóvil imprimió a la sociedad

norteamericana y, más tarde, a la europea, por no hablar de los efectos del teléfono o del cinematógrafo. Este fue también el caso de la televisión, sin perjuicio de haber sido uno de los últimos inventos de la serie. Comenzó a funcionar medianamente, como ingenio ya controlado técnicamente, en la tercera y cuarta década del siglo XX, se desarrolló y propagó espectacularmente sólo inmediatamente después de terminada la Segunda Guerra Mundial, afirmándose, a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, como una de las instituciones más potentes, universales y características de las «sociedad de masas» de nuestros días.

Muchos de quienes han reflexionado retrospectivamente sobre el siglo recién transcurrido, impresionados, sin duda, por la inexplicable implicación de la televisión (o del cinematógrafo, o del fútbol, o de la radio) en la estructura de las sociedades contemporáneas, que, sin embargo, se reconocen, a su vez, como una «continuación evolutiva», sin solución de continuidad, de las sociedades matrices del siglo XIX, han llegado a pensar que la televisión (o el automóvil, o la radio) surgieron, a su debido tiempo, como la forma precisa de satisfacer unas necesidades históricas que podrían ya detectarse como prefiguradas en la sociedad anterior. Pero tales pensamientos han de ser considerados como meros frutos de un espejismo retrospectivo.

Tratar de explicar el surgimiento de la televisión, y su fulgurante expansión, a partir de una supuesta «necesidad social de la televisión» –correspondientemente habría que suponer también una «necesidad social del fútbol», o una «necesidad social del automóvil»–, no tiene más alcance que el que conviene a la explicación de los efectos soporíferos del opio partiendo de su «virtud dormitiva». La televisión, y más aún, el auge de la misma al desarrollarse como institución mediática, no puede ser explicada a partir de una supuesta «necesidad social televisiva». Una tal explicación (cuyo esquema sigue actuando en la fórmula frecuentemente utilizada por algunos sociólogos: «si en esta nuestra sociedad de masas no hubiera fútbol, habría que inventarlo») es, en rigor, una pseudoexplicación, porque se mantiene prisionera en una flagrante petición de principio. Una

© Editorial Gedisa

vez que nos referimos a la madurada sociedad industrial de masas, sociedad de mercado desarrollada intensamente en torno al consumo, podemos constatar que ella contiene, como piezas imprescindibles para el funcionamiento de su máquina, a instituciones tales como la televisión o el fútbol. Y es cuando podemos concluir que, si esta sociedad no tuviese la televisión o el fútbol, tendría que inventarlos, porque efectivamente, de otro modo, esa sociedad ya no sería la sociedad de referencia. Pero en realidad no fue la «necesidad de televisión o de fútbol» las que determinaron la invención de estas instituciones. Fue la invención, y luego el desarrollo, de la televisión o del fútbol mismos, a través de su implicación, cada vez más enraizada con las estructuras económicas, políticas y sociales de la sociedad industrial naciente (que imprimió a esos desarrollos direcciones y morfologías características, indeducibles del «invento original») lo que fue «creando» la «necesidad de televisión», o la «necesidad del fútbol», pero también la «necesidad del automóvil», o la «necesidad de la radio». Las nuevas tecnologías (ni, menos aún, la «necesidad» de las mismas), puestas a punto en la primera mitad del siglo XX, «crearon» la sociedad desarrollada del «Primer mundo» de nuestros días; fue la sociedad que estaba en proceso de desarrollo (por tanto, la sociedad que continuaba una sociedad anterior y estaba, a su vez, determinada por las oleadas que le precedieron) aquella en cuyo seno fueron surgiendo los ingenios neotécnicos. Estos ingenios, según líneas y formas también imprevisibles determinadas por las facilidades imprevistas del desarrollo que, en cada caso, encontraron, experimentaron un prodigioso incremento a través de instituciones improvisadas cuya fuerza de proliferación recuerda a las fuerzas que impulsan en el viviente orgánico la propagación, por metástasis, de un cáncer a partir de un minúsculo punto de ignición. El cáncer termina por invadir el organismo entero.

2. Si hemos trazado este esbozo de confrontación entre el origen y desarrollo de la televisión y el origen y desarrollo de otras tecnologías neotécnicas, es para salir al paso a la tendencia, que se observa en algunos especialistas estudiosos de la historia y desarrollo de la televisión en las sociedades de masas, a circunscribirse en los límites

de las propias instituciones televisivas (ampliando, a lo sumo, estos límites a fin de poder abarcar algún otro medio, sobre todo la radio o la prensa) pero dejando fuera del campo de su interés a instituciones tales como el fútbol, el automóvil o la institución democrática de las elecciones parlamentarias, característica de las llamadas «sociedades democráticas constituidas como Estados de derecho». Todas estas instituciones tan heterogéneas, van tejiendo, sin embargo, una red de interacciones recíprocas que favorecerá, más que frenará, el desarrollo de muchas de ellas (no de todas, es cierto).

Sin embargo, no ha sido propósito de este Ensayo sacar algunas conclusiones generales sobre la naturaleza de los ritmos históricos determinados por el entretejimiento de las diversas tecnologías neotécnicas y, entre ellas, la televisión. Nuestro propósito se circunscribe al terreno de la incidencia que en el desarrollo de la televisión en nuestra sociedad, y aun en el porvenir de la misma, pueda atribuirse a la verdad, en tanto se considera en función de las apariencias. ¿Tienen algo que ver los «valores de verdad», según sus diversas modulaciones, en el proceso del origen, desarrollo, modulación, constitución y porvenir de la televisión, en cuanto es parte de un sistema de instituciones inextricablemente enraizadas en la sociedad contemporánea y en la evolución de las mismas?

El planteamiento de una cuestión de este tipo podría considerarse, y con razón, disparatado, formulado a propósito del automóvil, o del fútbol, o de los vuelos espaciales. Y, aunque a muchos historiadores, antropólogos o sociólogos, pueda seguir pareciendo disparatado el plantear la «cuestión de la verdad» de cualquier institución cultural de la que se trate («el antropólogo –decía E. Pritchard– cuando se interesa por las relaciones de las diversas sociedades empíricas, ha de dejar al margen la cuestión de su verdad, ateniéndose únicamente a todo lo que concierne a su origen, estructura o función»), lo cierto es que en el análisis de las instituciones culturales que designamos como *mediáticas* (entre ellas, la televisión) la cuestión de la verdad (de los textos, informes o mensajes) se suscita una y otra vez. Más aún, se toma incluso como plataforma desde la cual cabría instaurar los fundamentos de una crítica «ilus-

© Editorial Gedisa

trada» a los *medios*, en general, y a la *televisión*, en particular («las informaciones de la televisión real tienden a adaptarse a los intereses económicos, políticos o religiosos de la programación, lo que los aleja de la verdad y las convierte, por ello, en instituciones de adoctrinamiento, engaño o entontecimiento de la gente, en una versión del "opio del pueblo"»).

Ahora bien: La asignación de «valores de verdad» a la televisión no puede llevarse a cabo, en general, circunscribiendo esos valores a las instituciones televisivas (como si éstas tuviesen una realidad independiente y exenta). La televisión, si puede tomar contacto con los valores de verdad, lo hace en gran medida, en cuanto se relaciona precisamente con otras instituciones «paralelas» o «convergentes» (¿qué sería de ciertas cadenas de televisión sin la ayuda del fútbol, y qué sería del fútbol desconectado de las retransmisiones televisadas, que hacen posible la participación en el espectáculo de millones, y no sólo de millares de ciudadanos?). Se comprende que nuestro interés por la «incidencia de la verdad» en el «desarrollo de la televisión» tenga que tener en cuenta, aunque sea indirectamente, la interconexión de la televisión con las restantes instituciones de la sociedad desarrollada de nuestro tiempo.

3. Pero la interconexión de la televisión con otras instituciones paralelas o convergentes de la sociedad desarrollada, es un proceso, o un conjunto de procesos, que ha ido estableciéndose según afinidades, coyunturas, oportunidades, circunstancias o estímulos que fueron, como hemos dicho, muchas veces imprevisibles; lo que quiere decir que es imprescindible, para quienes se disponen a analizar estos procesos de interacción y desarrollo de instituciones tan heterogéneas, la utilización de determinadas ideas o esquemas prácticos globales –que no excluyen los esquemas particulares– orientados a ir fijando en un *mapa mundi* cambiante los posibles ámbitos de estas interconexiones, así como sus límites. Solamente así podrán formularse juicios contrastables acerca del significado de los desarrollos tecnológicos o institucionales.

Y ocurre que las Ideas susceptibles de ser utilizadas como esquemas de coordinación y que pueden ser movilizadas para conceptua-

lizar estas interconexiones «en marcha», suelen estar tomadas de la sociedad precedente. ¿Cómo podrían surgir estas ideas de coordinación *ex nihilo*, cómo podrían inspirarse en esos cursos en marcha que todavía no han llegado a término? Será la confrontación de estas Ideas heredadas con la experiencia del decurso de las instituciones, que han llegado más tarde, lo que determinará la adaptación, rectificación o transformación de aquellas Ideas en otras nuevas, aunque no es probable que puedan ser muy diversas de las anteriores.

4. De entre las «Ideas de coordinación» más influyentes, a la altura de la época de consolidación de la televisión primeriza, destacaríamos, principalmente, la «Idea de Progreso». Esta Idea se habría ido formando (suponemos) en el siglo XVIII (Condorcet, Turgot), en la época de la «revolución paleotécnica». Y se habría desarrollado saltando, además, por encima de la experiencia depredadora que estaba implicada en la utilización «salvaje» del carbón y del hierro. La «Idea del Progreso universal» (por cuanto se pensaba que iba a afectar a toda la humanidad), en su forma gradualista, fue imponiéndose como uno de los núcleos principales en torno a los cuales se organizó la ideología positivista (Comte y, sobre todo, Spencer). La ciencia (de otro modo: la verdad) y el orden (de otro modo: el bien), tal era el marco en el podría desenvolverse la humanidad en su ascenso, acaso indefinido, por la «escalera del Progreso». El materialismo histórico, tal como fue concebido por Marx, también asumió la idea del Progreso, un progreso que conduciría al «estadio final» del Género Humano, y que sólo podría se alcanzado una vez que la dispersión y la fractura de la Humanidad en clases sociales antagónicas, definidas en función de su distancia respecto de la posesión de los medios de producción hubiera sido superada a través de la lucha revolucionaria. El desarrollo de la producción, del progreso, en tanto iba ligado, no ya directamente al Género Humano, sino a la clase hegemónica de cada momento, sólo podría ser impulsado por el conflicto violento con las otras clases sociales, si es que éstas fueran capaces de heredar los logros tecnológicos, científicos y sociales conseguidos por la clase hegemónica a la que hubieran conseguido derrotar.

© Editorial Gedisa

El materialismo histórico penetró profundamente en los mecanismos de conexión entre los conceptos y realizaciones tecnológicas o científicas que iban sucediéndose así como en el análisis de los mecanismos de conexión entre estos conceptos y realizaciones y las fuerzas sociales que los alumbraba. El impacto que produjo la comunicación que Boris Hessen presentó en el Congreso de Londres de 1931 sobre las «Raíces sociales» de los *Principia de Newton*, reflejaba la distancia que mediaba, ya en aquellos años, entre el materialismo histórico y el positivismo como ideología propia de las sociedades capitalistas (sociedades que habían recibido la herencia de la socialdemocracia marxista, que prefería citar, en estas ocasiones, mejor que a Marx, a Engels).[1]

En cualquier caso, la Primera Guerra Mundial constituyó la primera gran crisis de la idea heredada del Progreso. Los avances tecnológicos no sólo no aseguraban el bienestar de los pueblos, sino que eran utilizados como instrumentos de depredación colonialista. No resultaba fácil interpretar desde la ideología del Progreso gradual del positivismo ambiente las grandes caídas o recaídas de la sociedad moderna «en la barbarie». Desde la teoría marxista de la lucha de clases la interpretación era mucho más hacedera.

El eclipse de la Idea de Progreso, y el pesimismo que este eclipse acarreaba (a pesar de los incesantes «progresos particulares» que seguían llegando de las ciencias y de las tecnologías), fue extendiéndose sobre todo entre los países capitalistas, y cristalizó a raíz de la «Gran depresión» de los años treinta. La Idea de Progreso se mantenía en cambio con toda su fuerza en el ámbito de la Unión Soviética, una vez consolidada la «Revolución de Octubre» e iniciados los «planes quinquenales». La Alemania nazi se había alzado con pretensiones inadmisibles porque presentaba a los hombres de la raza aria como los únicos sujetos capaces de llevar adelante el Progreso de la Humanidad. Pero la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, la victoria de los aliados, constituyó un aldabonazo decisivo para

[1] Véase el libro de Pablo Huerga Melcón, *La ciencia en la encrucijada*, colección «Biblioteca Filosofía en español», Pentalfa Ediciones, Oviedo 1999.

despertar a todos aquellos que vivían cobijados en las ideologías heredadas.

Frente al progresismo universal, en la dirección que señalaba el comunismo (que pretendía abrirse camino por medio de la «liberación revolucionaria de los pueblos»), se desarrolló, sobre todo en los países capitalistas, un cosmopolitismo positivista, que volvió a confiar en el desarrollo de la ciencia y de la tecnología, y en el acatamiento de los Derechos Humanos, junto con el keynesismo, como si ellos fuesen los únicos medios de elección para alcanzar el bienestar universal. Algunos, como, H.G. Wells, se representaban este estado final de bienestar como asociado a la forma de un Estado mundial. Y fue precisamente a propósito del auge de la televisión (sin excluir al de los demás medios) como la ideología del Progreso desplegó de nuevo sus virtualidades.

De otro modo, fue la idea tradicional del Progreso en su versión positivista, la que, en los años de expansión asombrosa de la televisión, durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial y primeros de la postguerra, inspiró los primeros esquemas generales para establecer la inserción teórica de la televisión en el *mapa mundi* de la sociedad mundial que parecía abrirse a los vencedores una vez arrojada la bomba atómica. T. Hutchinson, en un libro famoso, que ya hemos citado, publicado en 1946 y en Nueva York («Aquí está la televisión: su ventana al mundo», rezaba el título) ofreció una primera teoría sobre el significado de la televisión, interpretándola a la luz de una Idea de Progreso entendida en sentido optimista. Se diría que Hutchinson no parecía tanto estar interpretando la televisión en auge a la luz de la Idea de Progreso, cuanto que, más bien, estaba interpretando la Idea de Progreso a la luz de la televisión: entendida como el «medio transparente» que haría posible –mucho más de lo que pudiera hacerlo cualquier fuerza material– instaurar la paz, la armonía y la convivencia entre todas las partes del Género Humano.

La teoría de la televisión, en esta perspectiva ecuménica y optimista, no se perdió ya del todo. Casi veinte años después Mc Luhan defendió las fórmulas definitivas de esta concepción cosmopolita y

© Editorial Gedisa

armonista que la televisión y otros medios permitían esbozar frente al futuro inmediato de la Humanidad. En su célebre libro, *Comprender los medios de comunicación*, publicado en 1964, Mc Luhan proponía a la televisión (considerada, ante todo –«el medio es el mensaje»–, en lo que ella tendría de más específico, en cuanto medio, a saber, entre otras características, la posibilidad de ofrecer en mi propia casa la visión concreta y dinámica de los hombres distribuidos en cualquier parte del Planeta) como el medio más expeditivo para lograr que todos los pueblos dispersos y enfrentados en la Tierra, que vivían ignorándose o despreciándose los unos a los otros, pudieran comenzar a formar parte de una «Aldea global». De hecho, la estructura mediática de la televisión estaría dando lugar a una homogeneización entre los «Países comunistas» y los «Países democráticos», que se iría abriendo camino saltando por encima de las mismas «diferencias en los *contenidos*». (Sin embargo, ¿acaso la enorme influencia que la televisión del Berlín-Oeste, durante la «guerra fría», ejerció en el Berlín-Este no se apoyó tanto o más en los *contenidos* como en la *estructura mediática* que los transportaba?). En la «Aldea global» la comprensión, la tolerancia y los afectos mutuos podrían dar lugar a un «Super organismo» que debería llevar asociado un grado suplementario de conciencia. Esta Idea progresista y mítica de Mc Luhan, según algunos estudiosos (N. Newcomb, en su libro: *TV: The Most Popular Art,* 1964; *apud.* Lorenzo Vilches, *La televisión*, pág. 24) parece mantener una afinidad estrecha con algunas ideas del Teilhard de Chardin que circulaban ampliamente en la época.

La teoría de la «Aldea global», vinculada a la televisión (ya se considere éstas, en cuanto medio, ya se considere por sus contenidos), encierra también un gran interés en el contexto de la teoría de la televisión formal que constituye el núcleo de este Ensayo. O, dicho de otro modo, en el contexto de una teoría de la televisión desarrollada en función de las Ideas de verdad y de apariencia. Su interés consiste en ofrecernos un ejemplo inmejorable de las limitaciones inherente a toda teoría de la televisión desarrollada a espaldas de la cuestión de la verdad y de la apariencia, en su sentido filosófico.

© Editorial Gedisa

En efecto, la teoría de la «aldea global» sólo podría tener algún sentido, o mejor aún, sólo podría alcanzar el sentido que habitualmente se le reconoce, desde una perspectiva constituida sobre la ignorancia de la Idea de televisión formal y, por tanto, gracias a la ignorancia de la conexión que la clarividencia tiene con la Idea filosófica de «apariencia eleática» que hemos expuesto en la *Introducción* de este Ensayo. En efecto, las apariencias que venimos llamando «eleáticas» (en honor al primero que formuló el concepto, Parménides de Elea, si bien en un contexto metafísico), se refieren al vacío de presencia, es decir, a la impresencia considerada como apariencia de inexistencia. Se trata de apariencias, precisamente porque sería la impresencia, o el vacío, lo que oculta otras realidades (incluso otras apariencias) y las oculta tanto más cuanto que lo que des-aparece como impresente ni siquiera «brilla por su ausencia». Pero estas apariencias eleáticas son constitutivas de la televisión, no son errores o descuidos subsanables; sólo podría subsanarse alguna apariencia eleática a costa de introducir otras. Esto es debido a que el Mundo es inmenso y, por tanto, no es posible reflejarlo íntegro en pantalla.

Y no hace falta referirse al mundo cósmico; es suficiente referirnos al mundo de los hombres, a la sociedad planetaria «globalizada» de nuestros días que algunos consideran a punto de alcanzar la condición de «aldea global», gracias a la televisión. Pero todo esto es un puro espejismo. En la celebración del nuevo Milenio, en el primer día del año 2000, más de cincuenta países –desde la República de Kiribati hasta Egipto, desde Tonga hasta Méjico–, coordinados por la BBC, se «hicieron presentes» en las pantallas durante más de veinticuatro horas con la intención de demostrar, a través de ellas, la unidad global, paz y armonía básicas, a las que se orientaban cara al «tercer milenio» todos los hombres de «buena voluntad». ¿Qué podía demostrarse con tal procedimiento? Sólo la apariencia de la unidad, la apariencia de la convivencia pacífica, la apariencia de la armonía. La apariencia de la unidad porque, aunque representaciones de los diversos pueblos de la Tierra (necesariamente exiguas y convencionales) se congregaban en las pantallas de la televisión, no por ello se congregaban entre sí (¿qué porcentaje de

© Editorial Gedisa

personas pudo seguir durante veinticinco horas ese «congreso universal de los pueblos» celebrado en las pantallas de la televisión?). La apariencia de la convivencia pacífica, porque efectivamente no aparecieron los conflictos existentes entre los pueblos; se habían seleccionado las ofrendas vernáculas de cada pueblo, grabadas, además, en los lugares respectivos y en su momento, y habían sido puestas en un espacio común ficticio, el espacio de las telepantallas. Y la apariencia de la armonía, porque una tal armonía entre los pueblos era únicamente aquella que habían preestablecido los organizadores y los realizadores del programa.

5. Sin duda, la ideología ecumenista-armonista-progresista que se vinculó desde el principio a los desarrollos tecnológicos de los nuevos medios de comunicación, en la línea de McLuhan, no puede considerarse como un «perro que hubiera muerto» después de McLuhan, porque, aunque en forma menos explícita, se mantiene hoy en muchas personas afectas a la televisión. También, es cierto, la ideología ecumenista-armonista recibe nuevos impulsos a partir del que se espera que sea para el siglo XXI lo que el televisor fue, como medio revolucionario del siglo XX, *internet* (incluso como alternativa más seria a la televisión: el incremento en una sociedad dada de usuarios de internet en un 70% representa un descenso muy próximo a ese porcentaje en el conjunto de los televidentes). De la «Aldea global» se pasa a la idea de la «globalización» (de la economía, de la sociedad y de la política), y en este «proceso de globalización» tanto la televisión como, sobre todo, internet (por su capacidad de interactividad) parecen llevados a desempeñar una función insustituible.

Pero lo cierto es que el eclipse de la Idea de Progreso, que había comenzado en las décadas anteriores (según Stent, el eclipse de la Idea de Progreso podría ya constatarse en los años treinta), se vio facilitado, entre otras razones, por el mismo análisis de los pasos muy poco progresistas, desde los criterios tradicionales, que la televisión iba dando en diferentes países.

En sus primeros tiempos, la televisión se limitaba a ofrecer actos oficiales o protocolarios; pero a medida en que fue transformándose

en un instrumento en manos de empresarios privados, partidos políticos, enfrentados entre sí, o iglesias, o simplemente en instrumento de propaganda del Gobierno en ejercicio, enfrentado a la oposición, sin olvidar la propia dialéctica del enfrentamiento mutuo entre las distintas cadenas de televisión, buscando una audiencia que les permitiera subsistir y progresar, era imposible mantener la idea idílica de la televisión como instrumento «por sí mismo» orientado a la consecución de la amistad y la paz de los hombres de buena voluntad.

6. El simple enfrentamiento dialéctico de los diversos grupos ligados a respectivas cadenas de televisión, explicaría el avance, cada vez más enérgico, de la perspectiva crítica en la interpretación del lugar que a la televisión corresponde en el conjunto de las sociedades desarrolladas. La crítica a la televisión pudo comenzar siendo algo exigido «desde su propio interior», una crítica, por tanto, determinada y particular (de unos grupos respecto de otros). Pero muy pronto, al acumularse, en interacción mutua las críticas recíprocas, tendría que instaurarse la perspectiva general del análisis crítico-ideológico de la televisión, como instrumento que habría que entender antes que «al servicio de los hombres», al servicio de los grupos particulares obligados, para subsistir como tales, a subordinar la «verdad» y el «bien comunes», a sus intereses particulares.

Todos los grupos, a través de los grupos competitivos, podrían ver en la televisión enemiga un instrumento de falsificación y de engaño, al servicio de intereses particulares antes que al servicio de la «verdad» y de los «intereses de la humanidad». La «crítica partidista» necesitaría, ante todo, penetrar desde dentro en los mecanismos del montaje de cualquier información orientada a «crear una situación» mediante la falsificación, la tergiversación y la mentira, derivada de la manipulación de escenas verdaderas. El 26 de julio de 1951 –para referirme a un caso bien conocido por los comunicólogos– Chicago recibe, para rendirle un «grandioso homenaje», al general McArthur, recién destituido por el presidente Truman. Se había preparado cuidadosamente (prensa, radio, decoración...) el acontecimiento. Pero, al parecer, el «homenaje grandioso» proyec-

© Editorial Gedisa

tado estaba destinado a fracasar en la realidad, aunque no fracasó en el reino de la apariencia. La mayoría de quienes cubrían las calles de paso de la comitiva eran curiosos pasivos. Pero las artes del montaje lograron ofrecer la imagen de un triunfo clamoroso: las telecámaras encuadran los pequeños grupos de entusiastas y empalman las imágenes como si se tratase de una secuencia real; omiten los grandes espacios vacíos, o aquellos espacios en los que la gente permanece fría. Otra cámara, que se enfoca al General, se mantiene fija durante dos horas de las tres que dura el espectáculo. En suma, la televisión de Chicago logró construir, con retazos verdaderos, la apariencia engañosa de un triunfo histórico y glorioso de McArthur. Con muchas verdades parciales, la televisión de Chicago tejió, en tiempo real y directo, al parecer, una gran apariencia, una gran mentira.

En estas intervenciones críticas, partidistas y puntuales (o positivas) de la televisión podríamos ver las fuentes internas de donde surgió la *teoría crítica de la televisión* (sin descontar las fuentes procedentes de otros medios recelosos del auge de la televisión, principalmente del libro y del cinematógrafo). Una teoría que tomará de inmediato un sesgo filosófico en el momento en que necesita movilizar las Ideas de Verdad, de Justicia o de Progreso.

Obviamente, la teoría crítica adoptará, ante la televisión, una perspectiva situada en las antípodas del «ecumenismo». La teoría crítica se aliará fácilmente con las corrientes del pasado siglo que militaron en el postmodernismo, pero también con otras corrientes procedentes del marxismo, interesadas por la crítica a las ideologías. Desde su perspectiva partidista, pero sin abandonar un «ecumenismo de fines», el materialismo histórico podía inspirar también la crítica sistemática de la televisión como «instrumento ideológico», cuando las ideologías se entendieran, siguiendo la tradición de Marx, como formas socializadas de la falsa conciencia de clase o grupo en su lucha contra otros grupos o clases sociales.

La Escuela de Frankfurt desarrolló, a partir de la década de los 50, lo que podría considerarse como el esbozo de la «teoría crítica de la televisión». Su idea central, inspirada en la ideología de la Ilustración, puede hacerse consistir en la equiparación del público

masificado de la sociedad contemporánea (la «muchedumbre televidente») con el pueblo ignorante de los *philosophes* del XVIII (el *vulgo*, al que se refería Feijoo en el *Teatro crítico*, la *canalla* de Voltaire). Desde este punto de vista, la televisión tenderá a ser vista como un instrumento ideológico al servicio de los poderes fácticos, un el equivalente del púlpito en el Antiguo Régimen. Se diría que, la «teoría crítica» aplicada a la televisión, asumía las responsabilidades propias que los filósofos ilustrados habían reclamado y, ante todo, la responsabilidad de «descubrir los errores comunes», pero con el objetivo de ilustrar y de mejorar al pueblo (el *Prólogo a la Televisión* de T. Adorno data de 1953; traducido en *Interpretación: nuevo modos de crítica*, Monte Avila, 1969).

La «teoría crítica», en estado más o menos difuso, seguirá arraigando y expandiéndose a través de escritores muy diversos cuanto a sus planteamientos, como pueda serlo Bourdieu o de Sartori, que ya hemos citado. El límite más radical de esta teoría podríamos ponerlo en el «escepticismo televisivo», en la defensa de la tesis de la incapacidad práctica de la televisión, como la nueva sofística de la sociedad de masas, para vincularse a los valores de la verdad y del bien, por no hablar también de los valores culturales en general. (La televisión se considerará como uno de los caminos reales para consolidación de la cultura kitsch). La televisión estaría encadenada, por estructura, al mundo de la *doxa*, al mundo de las sombras del mito de la caverna, y no tendría nada que ver con el mundo de la *episteme*, con el mundo de la verdad.

La mejor crítica que, desde la Ilustración escéptica, cabría ejercitar contra la televisión sería, sin embargo, la crítica del zapping. Y así, al apagar el receptor, nos pondríamos en disposición de abrir el libro. ¿Quién podrá negar que, entre los motivos que impulsan la teoría crítica de la televisión, puede estar actuando el espíritu gremial de los escritores y de los libreros o, más en general, el conflicto entre los medios que utilizan la palabra escrita y los que utilizan la palabra hablada, acompañada de imágenes?

7. El materialismo filosófico, en cuyas coordenadas se sitúa este Ensayo, asume las tesis del materialismo histórico, ante todo en lo

© Editorial Gedisa

que ellas tienen de negación de las explicaciones idealistas. Pero no comparte las explicaciones dualistas de los procesos de transformación (de «evolución» histórica), en general, y de los de sociedad contemporánea, en particular. Da por presupuesto que no es su «conciencia» (es decir, sus ideas, sus mapas del mundo, sus planes y programas) «lo que mueve al Mundo» ni, por tanto, lo que puede dar cuenta del «hacerse del Mundo». Ni tampoco es la composición (o si se prefiere la cooperación), de la «conciencia» (el «espíritu») y de los «factores materiales» (factores económicos, tecnológicos, ecológicos, etc.), englobados en el confuso rótulo del «ser social del hombre».

Sin embargo, el materialismo filosófico se distancia del materialismo histórico tradicional en el momento, modo y manera en el que éste se ve obligado, para evitar el dualismo, a reducir las Ideas a la condición de «reflejo» en la «conciencia» del «ser social del hombre». Como si este «ser social» tuviese un *telos* interno, a partir del cual fuera posible reconocer la realidad de una «historia global de la humanidad», desplegándose en la consabida serie de estadios, correspondientes a los diversos modos de producción (desde la «sociedad primitiva» hasta el «estado final»). Porque el esquema de la conciencia como «reflejo del ser social del hombre» sigue estando prisionero de un indiscutible mentalismo. Un «mentalismo» que puede ya constatarse con claridad en la fórmula que Marx utilizaba para diferenciar el proceder humano en la construcción de un edificio, por ejemplo, y el proceder de la abeja con su panal («el albañil, o el arquitecto, se representa previamente el edifico que va a construir, mientras la abeja no tiene representación previa de su panal»). Este mentalismo explica también el auge que, entre los historiadores marxistas de nuestros días, ha alcanzado la llamada «Historia de las mentalidades». Y está en el fondo de muchos planteamientos de la praxis política revolucionaria basados en la distinción entre las «condiciones subjetivas» y las «condiciones objetivas», del proyecto revolucionario. La «conciencia» sería un reflejo del «ser social del hombre»; y la televisión podría interpretarse como la realización tecnológica más aproximada, realmente existente, a esa «cámara os-

© Editorial Gedisa

cura de la conciencia» de una sociedad que refleja en la pantalla, aunque de modo invertido, su «ser social». Pero la explicación de los mecanismos de producción de ese reflejo en la «cámara oscura de la conciencia», de la que habló Marx (no hace falta subrayar la proximidad de esa metáfora de la «cámara oscura de la conciencia» con la interpretación de la televisión como un «reflejo confuso de la realidad») no rebasa los límites propios de una simple petición de principio.

El materialismo filosófico comienza rechazando, como mera reliquia del mentalismo subjetivista, el concepto mismo de «conciencia representativa» o reflexiva (= capaz de reflejar), que no hace sino duplicar el «Mundo real» en un «Mundo representado» (y aún vuelto del revés). Un dualismo que sigue actuando en la «teoría crítica de la televisión», sin perjuicio de que esta teoría pueda incorporar una explicación más precisa de esa inversión que, al parecer, experimenta el Mundo real al ser reflejado en la «cámara oscura» de la conciencia televisiva: serían los grupos de poder, políticos o económicos (incluyendo los grupos mediáticos), los mecanismos que logran, una y otra vez, invertir el Mundo real al reflejarlo en la «conciencia inocente» de la «muchedumbre televisiva».

8. Ahora bien: en el lugar de esta «conciencia representativa», en el lugar de estos «reflejos invertidos del ser social del hombre», el materialismo filosófico se sitúa en la perspectiva de los sujetos operatorios, nada inocentes, que tienen que enfrentarse continuamente, por razones prácticas, con los fenómenos corpóreos que interactúan en el Mundo apotético y, entre ellos, con otros sujetos o grupos de sujetos. Pero la interacción real entre los cuerpos dados en ese Mundo (apotético) sólo puede tener lugar, únicamente y necesariamente, a través de las interacciones físicas (paratéticas) vinculadas a la contigüidad y no a la distancia.

Ahora bien: las Ideas y los Conceptos se configuran, precisamente, por vía operatoria, en el espacio apotético (y en este espacio actúa también la televisión). La oposición entre una «conciencia refleja interior» y un «ser exterior, natural o social» se sustituirá por

© Editorial Gedisa

la oposición entre «cerca» y «lejos»; es decir, por la oposición de las relaciones paratéticas y las relaciones apotéticas. La actividad operatoria de los hombres, como la de los animales, se mantiene en ese espacio apotético, componiendo o separando cuerpos y determinando, por consiguiente, el desencadenamiento de las interacciones físicas, mecánicas o químicas (paratéticas) a que haya lugar.[2]

Para aplicar estas ideas al campo de la historia (o, si se prefiere al campo de la «evolución social»), convendría comenzar deshaciendo la oposición utilizada por el marxismo tradicional entre *estructuras* y *superestructuras*. En efecto, las llamadas «superestructuras de la producción» podrán ser ahora reinterpretadas como «morfologías apotéticas» (fenoménicas) constitutivas del Mundo práctico de los hombres; mientras que las «estructuras» (incluyendo aquí lo que el «materialismo cultural», por boca de Marvin Harris, reconoce como «infraestructuras»), en su mayor parte, se reinterpretarán como «morfologías paratéticas». Refiriéndonos al mundo de la televisión que nos ocupa: las infraestructuras físicas y tecnológicas que hemos englobado en el contexto $\mathfrak{F}$, cuando éste se considera ya en marcha, se refieren a la escala paratética, mientras que las estructuras escénicas $\mathfrak{E}$ se mantienen en la escala propia del mundo apotético.

9. ¿Qué «incidencia» pueden tener los valores de verdad de la televisión, considerada como forma de conciencia apotética, en el curso real de una sociedad histórica?

Nuestro planteamiento excluye, desde luego, cualquier género de actitud parenética, por ejemplo, la que se cree emanada de una Ilustración que fingiera ser el trujamán de los fines ocultos de la humanidad y, entre ellos, el «deber ser ético» de decir la verdad, en general, y en televisión, en particular.

El materialismo filosófico es un pluralismo dialéctico y duda de todo aquel que se arroga, como representante del Género Humano, la misión de ofrecer fines últimos a los hombres extraviados o alienados. Nadie puede hablar «legítimamente», en nombre de la Hu-

[2] Puede verse, del autor, *Nosotros y ellos (ensayo de reconstrucción de la distinción emic/etic de Pike)*, Pentalfa Ediciones, Oviedo 1990.

manidad, como si fuera un «funcionario de la Humanidad» (así pretendió definir E. Husserl al filósofo, en un paroxismo burocrático-trascendental). Y no tanto por la razón burocrática de que no haya recibido formalmente tal representación, por parte de una autoridad competente, sino porque no podía recibirla de ninguna entidad congruente: ni siquiera la ONU podría atribuirse el título de «representante institucional de la humanidad». Y esto es debido a que la Humanidad no es una entidad que pueda ser capaz de tener designios globales que alguien pueda institucionalizar o interpretar. Ni siquiera cuando el intérprete propone objetivos prácticos que pudieran ser reconocidos ampliamente como imprescindibles para la supervivencia de los hombres que actualmente viven en el Planeta (objetivos ecológicos, limitación de armas nucleares, relativos a la producción de alimentos, o al control de la natalidad) cabría atribuir a nadie el papel de «intérprete» o «funcionario» de la Humanidad. No cabe decir, sin más, que los funcionarios de la OMS, o los funcionarios de la FAO, o los funcionarios de la UNESCO, sean «funcionarios de la Humanidad». Antes tendría que demostrarse, por ejemplo, que los designios más característicos de este supuesto Ente llamado «Humanidad», no convergen todos ellos en el objetivo único del «suicidio cósmico».

Pero tan absurdo como atribuir a la Humanidad el designio de un suicidio cósmico es atribuirle el designio de una supervivencia y crecimiento ilimitado, mediante, por ejemplo, la colonización, una vez recubierta la Tierra, de los planetas de nuestro sistema solar, y aun de otras galaxias. Estos absurdos, contradictorios entre sí, se deshacen en el momento en el que retiramos el supuesto que permite su formulación, a saber, el supuesto de una Humanidad o Género Humano preexistente y dotado de la capacidad de proponerse objetivos definidos. Lo que suele englobarse bajo el rótulo de «objetivos» o «fines» de la Humanidad (por ejemplo, los objetivos como figuras del «fin de la Historia», entre ellos, según algunos, el conseguir una sociedad democrática en la que cada ciudadano pueda disponer de un vídeo y de un automóvil), son, a lo sumo, objetivos o fines de una parte de esa Humanidad. Esa parte de la Humanidad,

© Editorial Gedisa

que se arroga su representación, tampoco puede representar a una Humanidad preexistente, sino a una Humanidad haciéndose, según su propia Idea.

La «Humanidad» o el «Mundo» no tienen fines prefijados, ni son realidades *per-fectas*; son realidades *in-fectas*, realidades haciéndose, como resultado de la confluencia de sus partes, más o menos organizadas, y casi siempre en competencia mutua. Según esto, no cabría hablar de «Progreso» de la *humanidad* o del *mundo*, en general. Y aunque pueda tener sentido hablar de «progresos particulares», de mejoras referidas a líneas determinadas de desarrollo, *no está demostrado, ni puede demostrarse, que tenga sentido hablar de un progreso global (o de una «mejora global»), que sea la resultante de la composición, en un peculiar polígono de fuerzas, de todas las líneas de progreso particulares*.

Esto tampoco quiere decir que carezca de sentido el proponer mejoras en líneas determinadas, por ejemplo, en televisión. Quiere decir que quien las propone, aunque hable desde una tribuna ecuménica, como pueda ser la tribuna de la UNESCO o la del Vaticano, tendría que recordar que las propone siempre «desde una parte» y «frente a otras», y no desde el «todo» (desde el Género Humano o desde el Mundo). Por tanto, tendrá que saber que sus propuestas son partidistas y que su acierto sólo podrá ser justificado en el enfrentamiento con las opuestas y en función de su victoria contra las que se le resisten.

9. En cualquier caso, la televisión, en su existencia real y en su desarrollo histórico, o en las diversas rutas posibles de su desarrollo futuro, no puede entenderse de un modo que sistemáticamente se sitúe al margen de la verdad. Esta tesis está propuesta en el terreno ontológico, es decir, en el terreno de la causalidad (del «ser»), y no en el terreno axiológico, por ejemplo, en el terreno ético (del «deber ser»). Quiere decirse con esto, ante todo, que si la televisión no hubiera estado determinada, en una gran medida, por los valores de la verdad, no habría llegado a ser lo que es; quiere decirse también que se transformaría en otra cosa (mejor o peor, según criterios dados), de alcances, sociales e históricos, imprevisibles, en el momento en el que se dispusiese a «quedar al margen de la verdad».

© Editorial Gedisa

Los fundamentos de nuestra «tesis ontológica» se asientan, tanto en la teoría de la estructura mediática de la televisión (principalmente en la distinción entre la televisión formal y la televisión material, que ya ha sido expuesta), como en la teoría de la verdad como identidad.

(A) Ante todo, en la teoría de la televisión formal, que pone en la clarividencia la característica más específica de la estructura mediática de la televisión. Esta estructura obliga a borrar, como artificiosa y vacía, la distinción entre *contenidos semánticos* y *especificidad tecnológica* del medio. Pero ocurre (como consecuencia de un análisis incorrecto, suponemos, de la estructura mediática de la televisión que no ha logrado determinar la naturaleza de su especificidad, como televisión formal) que la cuestión de la verdad en televisión suele ser puesta al margen en los análisis que se inspiran, de un modo u otro, en McLuhan. A lo sumo, es considerada como si se tratase de una cuestión semántica, que habría que referirla a los *contenidos* (ideológicos, por ejemplo), y no al *medio* (a su estructura mediática específica).

Pero cuando se hipostasían los términos de esta distinción (*contenido/medio*), se obtienen consecuencias erróneas de un principio que, en sí mismo es certero, a saber, el principio según el cual la importancia de la televisión, como la de cualquier otro medio de comunicación, residiría, no tanto en los «contenidos» que ellos pudieran transportar (lo que tiene sentido cuando los contenidos sean separables de los medios), cuanto en la «estructura mediática» específica (incluyendo en esta estructura los componentes sociales a través de los cuales, de hecho, la tecnología haya podido lograr la maduración de su morfología propia). La estructura mediática del libro impreso, que se originó a partir del invento de Gutenberg, se caracterizaría, más que por su condición de vehículo alternativo de los libros manuscritos, por su capacidad *distributiva* de esos contenidos doctrinales ligados al texto. En virtud de esa capacidad el libro impreso podía llegar directamente a los individuos lectores, sin necesidad de que éstos se mantuviesen insertos en una estructura atributiva (como la que estaba implicada en el púlpito o en la cátedra). La imprenta

© Editorial Gedisa

hacía posible, por ejemplo, y muy principalmente (porque Lutero había enseñado la doctrina de que el Espíritu sopla directamente en la conciencia de cada hombre, principalmente cuando éste hombre es un lector de la Biblia sin notas, impresa con tipos móviles), que las doctrinas sagradas pudieran ser reveladas a esas conciencias individuales a través del libro impreso, sin necesidad de la mediación de la Iglesia Católica, cuyo medio de elección adecuado era la predicación. Un católico no necesitaba saber leer para salvarse: podía ser analfabeto y sabio, porque la verdad la recibía a través del oído y de la vista, a través del púlpito del templo (desde donde se difundía «colectivamente» la palabra de Dios). El mensaje es el medio.

Ahora bien: la estructura mediática de la televisión tiene rasgos, sin duda, muy distintos a los que son propios de libro impreso, en cuanto estructura mediática elevada al rango supremo de la comunicación por la alianza Lutero-Gutemberg. El mismo McLuhan advertía que la televisión viene a ejercer sobre los músculos del ojo un efecto de agarrotamiento tal que puede impedir que los niños adictos a la televisión lleguen a leer normalmente. Desde este punto de vista, cabría decir que la estructura mediática de la televisión se aproxima notablemente a la estructura mediática del púlpito. Y, sin embargo, esta aproximación es sólo abstracta y parcial, porque también forma parte de la estructura mediática de la televisión, en cuanto electrodoméstico, su capacidad *distributiva* de los contenidos en las unidades familiares que, obviamente, se verán reforzadas por el medio al margen de los contenidos transportados (incluso cuando en estos «contenidos» se ofrezcan objeciones contra la familia).

La cuestión fundamental reside, en todo caso, en la determinación de la especificidad de la estructura mediática de la televisión. Y ocurre que los análisis que suelen ser ofrecidos sobre el particular dejan fuera de su cuadro lo que en este Ensayo venimos considerando como la característica específica *esencial* del medio, a saber, su *clarividencia*; una característica que es indisociable de su misma novedad tecnológica.

Pero dejar al margen la característica esencial de la estructura mediática de la televisión significa que los análisis de la misma ha-

© Editorial Gedisa

brán de orientarse hacia los componentes genéricos de la televisión, los que comparte con el cine y, sobre todo, con el videoclip. Dicho de otro modo: los análisis habituales se mantienen en el campo de la *televisión material* y dejan de lado la estructura mediática específica de la *televisión formal*.

Pero es justamente en la estructura mediática de la televisión formal en donde se desvanece la distinción (o, si se prefiere, la posibilidad de un uso hipostasiado de los términos de esta distinción) entre *contenidos* y *forma mediática*. Las razones, como hemos dicho, son que la forma mediática de la clarividencia por la que se constituye como tal (suponemos) la televisión formal es indisociable de los contenidos respecto de los cuales es posible hablar de clarividencia. Por eso, en la televisión formal, la oposición entre la verdad y las apariencias se nos impone por encima de cualquier otra oposición. La verdad televisiva va ligada a la clarividencia, aunque la recíproca no se cumple necesariamente.

Por consiguiente, podríamos concluir que la cuestión de la *verdad* en televisión y, por tanto, de las *apariencias* en función de las cuales aquéllas se establece, no es una cuestión ideológica que pueda afectar a los «contenidos» pero no a la «estructura mediática» del medio. La cuestión de la verdad afecta a la misma estructura mediática específica de la televisión cuando hacemos consistir esta estructura en la clarividencia. Es la clarividencia de la televisión formal lo que hace imposible disociar la forma tecnológica de sus contenidos.

(B) La teoría de la verdad como identidad subraya el reconocimiento de aquellos valores de verdad que están implantados en situaciones que están «por encima de las voluntades subjetivas». No es imprescindible la objetividad; es suficiente la supraindividualidad. De donde se sigue que la verdad no es, en general, un *mensaje*, ni tiene por qué tener siempre la estructura de un mensaje.

Sin embargo, la tesis sobre la naturaleza objetiva o supraindividual de la verdad ha de entenderse en el contexto de la tesis de la pluralidad de sus modulaciones (tesis desde la cual hay que poner en duda, por lo menos, la posibilidad de un «sistema universal, analítico y coherente de todas las verdades»). Asimismo, esta tesis ha

© Editorial Gedisa

de entenderse en el contexto de la afirmación que mantiene el carácter *abstracto* (respecto de las otras regiones del *mapa mundi* en el que se mueven los sujetos operatorios) que hay que reconocer a toda verdad, incluso a las verdades concretas. De otro modo, cada verdad, en el momento en el que se inserta en una trama de apariencias o de otras verdades, que desbordan el círculo estricto en el que fue establecida, habrá de comenzar a ser *interpretada* en función del *mapa mundi* del intérprete.

9. En el momento en el que aceptemos entender la verdad en el sentido expuesto nos veremos obligados a reconocer la imposibilidad práctica de una televisión (implantada socialmente en el grado en el que lo está en las sociedades contemporáneas), que pretenda sistemáticamente mantenerse al margen de toda verdad; de una televisión que crea posible mantenerse e internarse cada vez más en el terreno de las apariencias, de los engaños, de las falsedades, de las ficciones o de las mentiras.

La franja de intersección entre la televisión y el público, es precisamente una franja en la que habrán de figurar muchos valores de verdad objetivos o supraindividuales. Es esta una tesis central del materialismo filosófico, que se contrapone en este punto tanto al idealismo escéptico, como a la teoría crítica de la televisión. Desde el momento en el que reconocemos la efectividad de los valores de verdad como «lugares de intersección o de encuentro» será preciso rechazar enérgicamente el principio del «todo vale». Un informativo televisado tendrá que ofrecer verdades para ser informativo; y no por motivos éticos («el informante debe, por la deontología de su profesión, atenerse a la verdad de sus informes»), sino ontológicos, a saber, porque en otro caso no sería un «informativo».[3] Un programa

[3] Un desarrollo más detallado de ese punto en la contribución del autor (*Información y causalidad*) al seminario que sobre *El concepto de la información en las ciencias naturales y sociales*, organizó el Departamento de Sociología IV de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, en el curso 1995-96 (publicado por la Universidad Complutense al cuidado de la profesora Carmen Caffarel Serra).

© Editorial Gedisa

de predicción del tiempo que sistemáticamente errase en sus prólepsis, es decir, un programa compuesto exclusivamente de prognósis falsas, erróneas, no verdaderas, dejaría de ser un programa de predicción del tiempo. Será preciso que la programación de televisión cambiase, por lo menos, sus rótulos a fin de que la demanda pudiese mantenerse, de algún modo, en contacto con la oferta.

Por supuesto, no se trata de postular la necesidad de que la televisión formal mantenga, en todos su frentes, la «disciplina de la verdad». En muchos de estos frentes esta disciplina no tiene la posibilidad siquiera de ser aplicada. Incluso puede concederse que la mayor parte del volumen total de apariencias televisivas que fluyen de las telepantallas se mueve al margen de la disciplina de la verdad, porque no la necesita. Y si es cierto que la verdad de muchos contenidos televisivos implica una televisión formal que los constituya, sin embargo, es tan cierto que la televisión formal no implica la constitución de la verdad del presente complejo que ella promete a veces ofrecer. A una mayor abundancia de instrumentos técnicos, a una mayor abundancia de cámaras, por ejemplo, no corresponde una mayor seguridad en la presentación de las verdades: cien ojos no ven más que dos ojos. Con cien cámaras no aseguramos un panóptico: las posibilidades combinatorias de selección mentirosa de fragmentos de la realidad presente y, por tanto, de ocultación de otros fragmentos de la realidad, son mucho más altas que si sólo se dispusiera de una o de dos cámaras. Pero de aquí no se sigue que la televisión pueda prescindir absolutamente de esa «disciplina de la verdad». La verdad es necesaria en otros muchos frentes, y al menos aunque sea en la forma de las «medias verdades». La constatación continua de las medias verdades en televisión es la mejor demostración de la necesidad que la televisión tiene de mantenerse en contacto con la verdad.

En todo caso, y puesto que las verdades son en sí mismas abstractas, respecto del *mapa mundi* en el que han de insertarse, se hace preciso reconocer la necesidad de una *interpretación* de la verdad, en el momento de su composición «sintética» con otras apariencias o verdades que forman parte del *mapa mundi* del sujeto televidente.

© Editorial Gedisa

La «verdad» no puede predicarse de las apariencias fragmentarias que pueden ofrecernos las telepantallas; pero tampoco sería posible subordinar la verdad a la «concatenación universal de las apariencias», porque siendo utópica una tal concatenación universal, subordinar la construcción de la verdad a esa concatenación («la verdad está en el todo», decía Hegel) es tanto como abrir la puerta al escepticismo. La verdad de la televisión formal, si es que logra constituirse de vez en cuando, no es función de las apariencias fragmentarias (desvinculadas del resto), ni tampoco es función de una concatenación de cada apariencia fragmentaria con la totalidad universal de las apariencias. Las verdades de la televisión formal sólo pueden constituirse en el ámbito de un «sistema limitado» de apariencias que puedan ser vinculadas por la audiencia a referencias extratelevisivas, a contenidos dados desde el exterior de la televisión. Con esto estamos reconociendo que la televisión formal no es autosuficiente como procedimiento para constituir verdades capaces de ofrecer una concatenación firme entre las apariencias. Pero este reconocimiento no tiene por qué hacer olvidar que muchas verdades, y verdades presentes de primer orden, sólo pueden constituirse a través de la televisión formal.

Es en este proceso de interpretación en donde muchas verdades pueden transformarse en «mensajes», aunque no lo fueran en su origen. En todo caso, la interpretación de las verdades no tendrá por qué ser entendida (como si no pudiéramos liberarnos de las metáforas lingüísticas) como un proceso de «decodificación de mensajes». A los sumo, cabría hablar de una recodificación de las verdades y de las apariencias en nuestro propio *mapa mundi*, es decir, de una interpretación en los contextos en los que se mueve el sujeto operatorio (el televidente, en cuanto sujeto operatorio).

De donde inferimos, entre otras cosas que el espectador de televisión no puede ser considerado inocente como si de un mero espejo o receptor pasivo de verdades y de apariencias se tratase. Si el televidente o la audiencia resulta movido por estímulos o montajes televisivos *ad hoc*, él es, en todo caso, quien se mueve: ante todo es él quien conecta su televisor como sujeto operatorio, quien cambia de

© Editorial Gedisa

cadena o apaga el aparato y quien interpreta. Una conducta e-motiva (emocional) no es un género de conducta que pueda contraponerse a la «conducta racional»; ninguna conducta puede dejar de ser emocional o «motivada»; de lo que se trata es de discernir diferentes tipos de emociones o motivaciones, por un lado, según la materia (no se trata de «estar motivado», o de «no estar motivado», sino de estar motivado por un género de motivos o por otro) y, de otro lado, según la tipología de los sujetos (el sentimental, el apasionado, el nervioso, el colérico, el flemático...). Pero tan racional puede ser una conducta motivada por un estímulo económico, como una conducta motivada por un estímulo artístico o deportivo; tan racional puede ser la conducta de un espectador colérico de televisión, como la de un flemático. Dicho de otro modo: quien se considera «movido» (motivado, emocionado) por una campaña electoral televisada, es porque él mismo participa como concausa de la energía de ese impulso motor; es decir, porque es cómplice de ese impulso y porque él mismo es partícipe de la campaña en la medida en que precisamente en él está siendo manipulado.

Tanto como un opio del pueblo, destinado a adormecerlo, la televisión puede también jugar el papel de un reconstituyente, de un «cordial», de un tónico, y aun de un estimulante, que «el pueblo» se autoadministra algunas veces, o rechaza indignado otras, según de donde proceda. La audiencia, es decir, las audiencias, absorben lo que avanza en la dirección de sus intereses; llamar ingenuas o inconscientes a un tipo de audiencias y conscientes o críticas a otras, es trasladar la distinción a un terreno metafísico, porque tan consciente y crítica (de las alternativas ofrecidas) es la audiencia que se complace con los culebrones, como la audiencia que los aborrece, prefiriendo, por ejemplo, programas económicos, ecológicos, o políticos.

No es cuestión de conciencia, o de crítica, o de responsabilidad; es cuestión de los contenidos de conciencia, de los criterios, de su evaluación de las diferentes responsabilidades. Lo que está en conflicto (cuando nos salimos del terreno estrictamente fisiológico, médico o psiquiátrico) no es la «conciencia» frente a la «in-

© Editorial Gedisa

consciencia», la vigilia frente al adormecimiento, la motivación frente a la laxitud, o la razón frente a la emoción. Lo que está en conflicto son los propios materiales o valores en torno a los cuales se determina una conciencia, una vigilia, una motivación o una razón.

La crítica de la televisión se deja llevar muchas veces por el más puro formalismo: el formalismo de la conciencia, el formalismo de la vigilia, el formalismo de la motivación, o el formalismo de la razón. Es una crítica tan fácil, subjetiva o elitista, como filosóficamente indocta, sobre todo, cuando alcanza los niveles apocalípticos a los que consigue llegar, por ejemplo, Federico Fellini («El fulgor de un monstruo», en *Fotografía & Vídeo*, nº 1722, septiembre 1986) cuando decía que la televisión, «invento extraño y diabólico, nacido con la intención de informar, de dar a nuestra ignorancia conocimiento, serenidad, conciencia», ha equivocado misteriosamente sus objetivos: «lo destruye todo, como una inundación, como una tempestad». (Es obligado preguntar, por nuestra parte, si no estaría pensando Fellini en el cine cuando veía en la televisión al «monstruo destructor» a la misma manera que Adorno pensaba también en los libros, cuando advertía los efectos entontecedores de la pequeña pantalla.)

10. Si cabe una crítica efectiva en televisión, una crítica objetiva, capaz de mantener su validez más allá de los intereses subjetivos, es en el terreno en el que puede llevarse adelante la confrontación entre las apariencias y las verdades. Otra cosa es que interese o no interese a la audiencia, o a un sector de la misma. esta confrontación; o bien que sea relevante o irrelevante, en cada caso, la discriminación entre las apariencias falaces y las apariencias veraces.

Pero cabe afirmar que habría alcanzado el límite de su degradación una audiencia que llevase a experimentar la indiferencia universal ante los valores de verdad que la televisión puede ofrecer y que únicamente se interesase por los efectos, agradables o desagradables, que sus apariencias pudieran depararle. Una audiencia que hubiera perdido la vigilancia crítica, no ya en general (pues pudiera mantenerla siempre en lo que concierne a la discriminación entre las apariencias agradables o placenteras, o las relajantes o las esti-

© Editorial Gedisa

mulantes, o en las que no lo son), sino la vigilancia particular en torno a la discriminación de las apariencia veraces y de las falaces; una audiencia semejante sería una audiencia, no ya meramente engañada o adormecida, sino, sobre todo, una audiencia culpable.

¿Quién es entonces el principal culpable de la degradación que tantas veces se atribuye a la televisión, si no la audiencia y, en particular, la audiencia que se ha hecho indiferente a la diferenciación crítica entre las verdades y las apariencias? La audiencia que tolera cualquier confusión o tergiversación de las verdades como si de juegos, licencias, o géneros literarios se tratase, puesto que sólo espera de la televisión el «disfrute» o la «relajación». Y decimos «culpable» no en el sentido moral o penal (a fin de cuentas, los programas-basura no constituyen un ilícito penal, en la mayor parte de los países), sino en el sentido causal, a la manera como diríamos también que los consumidores de droga son los primeros culpables de la circulación de las mismas. La demanda crea la oferta, sin perjuicio de que también la oferta realmente la demanda.

La audiencia, es decir, su composición, su estructura, su situación, es la causa de la «deriva» de la televisión hacia cursos cada vez más degradados y aun repugnantes desde el punto de vista de la estética, de la verdad, y del futuro de la propia televisión, en cuanto televisión formal. Con esto no queremos decir que la audiencia sea la última causa. Las causas actúan siempre como causas codeterminantes. Las empresas de televisión buscan necesariamente interesar al público, adulándolo si es preciso y, en este sentido, realimentan a la causa principal, que es la audiencia. Una audiencia que no es, en ningún caso, un «continuo homogéneo», ni cuando la globalizamos como una totalidad atributiva, ni cuando la consideramos distributivamente desde los grupos –generalmente de índole familiar– que la componen.[4] Con sus preferencias, los programas se alimentan y crecen, y con su desafecto los programas se secan y se consumen.

[4] Véase la exposición de Felicísimo Valbuena: «¿Es la audiencia un concepto combinatorio?», en su libro *Teoría general de la información*, *op. cit.*, pág. 455.

© Editorial Gedisa

Cualquiera que sea la variedad del poder de control ejercido por una cadena de televisión, es evidente que este poder ha de adaptarse, de un modo u otro a los comportamientos de su audiencia. En ésta reside el verdadero poder. Y la audiencia seguirá dirigiendo, en gran medida, y aunque sea ciegamente, la orientación de la televisión del futuro.